


قيس الزبيدي

# في الثقافة السينمائية

## مونوغرافيات

# فى الثقافة السينمائية

## مونوغرافيات


تأليف

**قيس الزبيدى**

تصدير

**زياد عبد الله**







تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة



• في الثقافة السينمائية
• قيس الزبيدي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
16,5 × 23,5سم
• تصميم الغلاف:
د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
حسين جعفر
• رقم الإيداع: ٢٢١٥٢/ ٢٠١٢
• الترقيم الدولي: 978-977-718-567-7
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 أ شارع أمين سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 7947891 (داخلي: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

75

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة في الثقافة السينمائية والتليفزيونية

# فى الثقافة السينمائية

3

# المحتوى

# تصدير

لم أستسغ يوماً أن أقول: برتولد بريشت عن برتولد بريشت، كنت أقوله: برتولد بريخت. الآن صرت لا أقوله إلا برتولت بريشت كما لو أنني خارج للتو من تلك الحانات البرلينية برفقة قيس الزبيدي وقد كتب على واجهتها: "للمدخنين فقط". الكثير من القناني، ورغبة في سيجارة لا تنتهي، وهذا "التغريب البريشتي" يقودني بالأنفاق إليه والمترو بلا رحمة.

أفكر بـ "التماهي" بينما "التغريب" يمنحنا تلك المسافة، محاولاً أن أقول الأشياء المهمة عن قيس الزبيدي وكتابه هذا، مردداً مع صديقنا بريشت "سيكون ذلك بالغ السهولة، ونحن ملعونون لأننا لا نفعل" بالغ السهولة لئلا تضغط على أسناننا الكلمات السهلة، ولئلا تتساقط ونحن نضحك ولا ندع لها أن تخنقنا.

في الصفحات التي ستلي هذا التقديم سيكون عليكم تعقب شيئين ثالثهما قيس الزبيدي، السينما والكتب، أو أنهما قيس الزبيدي تماماً وهو ماض في تلك الحياة المترامية، يضبطها متلبسة في لقطة، ولا يترك لتلك اللقطة أن تمضي دون سياقها التاريخي، فيكتب عنها، وتحضر معها آلاف اللقطات والأفلام، وعليكم أن تكونوا على اتصال مع هذه الخدمة التاريخية وكل ما حولنا يراد له أن يكون لا تاريخياً، عابراً، معلباً، صالحاً للاستعمال مرة واحدة.

لن أتكلم هنا عن ريادية قيس الزبيدى السينمائية وأفلامه، أنا الذى تلقفتها بشغف ودهشة وقد صنع الكثير منها قبل ولادتى، سألتزم تماماً بالأوراق وفعل القراءة الذى سيمنحنا إياه فى هذا الكتاب، وسيكون الأمر مغرياً فى نبش الآليات التى كنت محظوظاً بمعاينتها والتعلم منها. ومع البحث المضنى عن الحالة الفنية والنقدية التى يشكلها هذا الرجل، لم أجد إلا ماركس لأتوكأ عليه، لم أجد إلا مصطلح "فتشية السلعة- صنميتها" فى الجزء الأول من "الرأسمال" الذى سأبنى عليه فيما يلى وأنقله إلى مستوى آخر سأطلق عليه اسم "فتشية الفيلم"، لأقدم فى ذلك محاولة ناجحة أو فاشلة للكيفية التى قارب بها قيس الزبيدى الفن السابع أو الفنون السبعة التى تختزلها السينما.

لتوضيح "فتشية السلعة" لم أجد أهم مما يورده الكاتب والممثل الأمريكى والس شون عن هذا المصطلح فى نصه المسرحى "الحمى" (١٩٩١) إذ يقول:

"كل شيء يساوى مبلغاً من المال، أو عدداً ما من أشياء أخرى- معطف واحد، يساوى ثلاث سترات، وهذا المبلغ من المال - كما لو أن المعطف ظهر فجأة على سطح الأرض محتكماً فى مكان ما منه على قدر من القيمة، مثل روح داخلية، كما لو أن المعطف فيتش ، مادة فيزيولوجية فى داخلها روح حية. لكن ما الذى يحدد حقاً قيمة المعطف؟ سعر المعطف يأتى من تاريخه، تاريخ جميع البشر الذين قاموا بصنعه وبيعه وكل العلاقات المحددة التى كانت بينهم. عندما نشترى المعطف فإننا ننشيء علاقات مع كل أولئك الناس، ومن ثم نخفى تلك العلاقات عن وعينا بالتظاهر بأننا نعيش فى عالم لا تاريخ فيه للمعاطف وأنها فقط هبطت علينا من السماء حاملة لسعرها من الداخل. "أحب هذا المعطف،" نقول "سعره رخيص" كما لو أن تلك حقيقة ذلك المعطف وليس بنهاية قصة أولئك الناس الذين قاموا بصنعه وبيعه".

هناك غواية فى المواصلة والاسترسال فى توضيح هذا المصطلح أكثر وأيضاً بمساعدة والس شون:

"أحب الصور فى هذه المجلة.امرأة عارية تستند إلى سياج. يشترى رجل المجلة ويحدق بالصورة. ارتبطت أقدارهما. الرجل دفع للمرأة لتخلع عنها ثيابها، وتستند إلى السياج. للصورة تاريخها - ما الذى أحست به المرأة فى اللحظة التى فكت فيها أزرار قميصها؟ ما الذى قاله المصور؟ سعر المجلة هو شفرة توصيف العلاقات بين الناس - المرأة، الرجل، الناشر، المصور- ذاك الذى أصدر الأمر، وذاك الذى أطاع. فنجان القهوة يحمل تاريخ الفلاحين الذين قطفوا حبوب البن، كيف أغمى على بعضهم من حرارة الشمس، وكيف طرد البعض. ليومين، وأنا أرى فتشية السلعة فى كل مكان حولى. كان شعوراً غريباً. فى اليوم الثالث فقدت ذلك الشعور، اختفى ولم أعد أراه أبداً."

فى نقل ذلك إلى ما صنعه قيس الزبيدى فى مسيرته السينمائية سيحضر كل ما تقدم بقوة، وإن تحريف المصطلح وجعله "فتشية الفيلم" سيكون لئلا يفارقنا هذا الشعور الغريب الذى فارق شون بعد ثلاثة أيام، ونحن نشاهد الأفلام كما لو أنها كائنات تطفو على الشاشة ولا تتعدى علاقتها مع المشاهد ثمن التذكرة التى تدفع مقابل مشاهدتها، وفى سياق متصل وأكثر إلحاحاً تمضى "فتشية الفيلم" هذه مع العمل السينمائى العربى، على اعتبارها لعنة تلاحقه، حين يقارب المخرج السينما كما لو أنها على اتصال مع آخر فيلم شاهده، بينما يتصدى النقد لذلك بتقديم وصفات جاهزة ومعدة سلفاً للفنى والجمالى.

قيس الزبيدى وفى الشق النظرى من تجربته كان المناهض الأكبر لـ "فتشية الفيلم"، وللوباء العربى فى الإبداع والنقد الذى يزداد تفشياً فى مقاربة الفيلم بوصفه كائناً بصرياً يطفو على الشاشة دون سياق تاريخى، نشاهده وننشىء علاقة معه لا تتجاوز القصة أو مساحة المتعة التى يتيحها، كما لو أنه معطف أو فنجان قهوة، بينما قيس الزبيدى همه أن يخبرنا عن تاريخ صناعة هذا المعطف وصنّاعه، ومقاساته والتغيرات والتعديلات التى طرأت عليه، إنه يروى ويؤسس لثقافة عمال حقول البن، ولا يقدم لنا فنجان القهوة إلا حين نعرف جيداً كم كان طويلاً وشاقاً الطريق والمسار.

وفى الإحالة إلى مونوغرافيات "فى الثقافة السينمائية"، سيكون "المونوغراف" هنا تتبعاً للسينما من حسن بن الهيثم والفوتوغراف إلى أيامنا هذه، وبين المونتاج والميزان سين نجد مساحة لكل ما له أن يكون على اتصال بمفاصل تاريخ السينما، وليكون الكتاب فى مساره السردى مستعيناً بما قرأه الزبيدى من كتب سينمائية صدرت بالعربية سواء المترجمة إليها أو المؤلفة بها، وعليه يمسى الأمر أشبه بكتاب فى كتب، مع آلية مونتاجية تمنحها سياقاً زمنياً، وصراعاً دramياً تمارسه تلك الكتب بعضها مع بعض، فتتلاقح الأفكار، وتخرج منه مجتمعة على كل ما يريد قيس الزبيدى قوله لنا، وهو مهم وملّح، ولى أن أسمعه أحياناً كنداء دائم وعميق أمام نداءات الاستغاثة التى على الثقافة السينمائية أن تطلقها فى عالمنا العربى، والتى تسير كما "سيزار" المنوّم فى "مقصورة الدكتور كاليغارى، وقد تُرجِم فى واحد من الكتب التى يتناولها قيس الزبيدى بـ "وزارة الدكتور كاليغارى".

فى هذا الكتاب تلك الآلية "الفونغرافية " التى تمنحنا جرعات مركزة مع كل كتاب ينتقل إليه قيس الزبيدى، وهناك متعة جمالية ومعرفية تجعله دعوة للجميع لمقاربة السينما على دفعات مع مخرج ومونتير ومصور وناقد، عراقى وسورى وفلسطينى وألمانى، بريشتى الهوى، ماركسى الفكر، إيزنشتينى السينما.

***زياد عبد الله***

# الفصل الأول

## ١- البصريات العربية

تبين الفصول العديدة لكتاب «العصر الذهبى للعلوم العربية»، الصادر عن الأمانة العامة لعاصمة الثقافة العربية دمشق عام ٢٠٠٨، بالتعاون مع معهد العالم العربى فى باريس، كيف أسهم العرب فى نشر المعرفة قبل عصر الاستنساخ الآلى، وأسسوا لحضارة كونية قبل أن يدخل الغرب عصر النهضة بقرون. ويشكل الكتاب مرجعاً علمياً ممتعاً، ويرصد مساهمة العلماء العرب فى علوم الفلك والطب والرياضيات والفيزياء والعلوم والفنون والموسيقى، وفى الميكانيكا، وفى مجال علم البصريات الذى يتعامل مع الضوء فى كيفية تولده وانتشاره.

فى النصف الثانى من القرن التاسع استلهم علم البصريات العربية بصورة جدية تراث الفكر اليونانى المهم من المصادر الكلاسيكية المترجمة إلى السريانية والعربية، مثل كتابَىْ «المناظر» و«الانعكاس» لإقليدس، وكتاب «المناظر» لبطليموس، إضافة إلى مؤلفات مختلفة أخرى حول البصر والإدراك. وكان حنين بن إسحاق من أوائل العلماء العرب الذين قاموا بترجمة مؤلفات عديدة لجالينوس حول العين وارتباطها بالدماغ من خلال العصب البصرى، كما وضع نموذجاً تشريحياً وفيزيائياً للجهاز البصرى استند فيه إلى الكتب التى ترجمها، كذلك عالج الفيلسوف المعاصر لابن إسحاق يعقوب الكندى (١٨٥ - ٢٥٦ هـ

/ ٨٠٥ - ٨٧٣م) الظواهر الضوئية فى كتابه الشهير «علم المناظر»، وهو أول كتاب عربى يُعنى بعلم البصريات، ويعرض فيه الكندى أساس تصوره الجديد، ليحل محل نظرية الانبعاث اليونانية، القائلة بحدوث «الإبصار» وقت اعتراض الأجسام المرئية لانبعاث أشعة تصدر من العينين!

ثم جاء الحسن بن الهيثم (٣٥٤ - ٤٣٠هـ) ليناقش، فى «الإبصار بوساطة العينين» نظريات إقليدس وبطليموس، ويقدم وصفاً دقيقاً للعين، وللعدسات وللإبصار، واستطاع وضع نظرية كاملة ومترابطة حول الإدراك، تستند إلى المفاهيم التشريحية والفيزيائية وإلى هندسة الإشعاعات الضوئية، وبين فيها كيف أن البصر ينتج من إشعاعات الضوء والألوان المضاءة، التى تصدر عن أجسام خارجية، ترد إلى العين. ومع أن بحثه الشامل لم يجد تأثيره فى تطور علم البصريات فى الشرق الإسلامى، فإنه وجد تأثيره الكبير فى تطور علم البصريات فى الغرب اللاتينى. ويوضح كتاب «المناظر» الذى خلد اسمه عبر القرون، تصور البصريات كنظرية أولية فى الإبصار، مختلفة جذرياً عن فرض الشعاع المرئى، الذى حافظ عليه التقليد الرياضى منذ إقليدس حتى الكندى. والهيثم هو أول من أجرى تجارب بوساطة ما يسمى عملياً «الغرفة المظلمة» أو الحجرة السوداء، أساس التصوير الفوتوغرافى، واكتشف منها أن صورة الشيء تظهر مقلوبة داخل هذه الخزانة، فمهد بذلك أول الطريق إلى ابتكار آلة التصوير ليصبح من أوائل من أسهموا تاريخياً فى اختراع الكاميرات.

ونقرأ فى فصل «علم البصريات العربية» لمارك سميث، كيف اعتبر ابن الهيثم، فى المرحلة الكلاسيكية العربية وفى القرون الوسطى، أكبر اختصاصى فى علم البصريات وكيف شكلت ترجمة كتابه إلى اللغة اللاتينية نقطة انطلاق لتقليد خلاق فى الفيزياء، تابعه أشهر العلماء فى بحوثهم الخاصة فى علم بصريات المجهر، والتليسكوب، والعدسة المكبرة، وهو العلم الذى سيلعب دوره البارز فى ولادة السينما، بعد ما اختُرع التصوير الفوتوغرافى عام ١٨٣٩ .

## ٢- كتابة النور

مصطلح «الفوتوغرافيا» يونانى الأصل، ويعنى «كتابة النور». والفوتوغرافيا تعمل بوساطة «عدسة» على تسجيل صورة واقع فى لحظة زمنية، وقاد نجاح تسجيل «نسخة» مماثلة للواقع الفيزيائى وللإنسان نفسه، فى الوصول إلى «السينماتوغرافيا» أى الصورة المتحركة، وأخذت صورة العالم الخارجى تتشكل، مع ظهور التصوير الآلى، حسب أندريه

بازان، من دون تدخل ذاتي خلاق من طرف الإنسان: حضور الموضوع وغياب الذات. وجد سيغفريد كراكاور أن أول مكونات السينما الأساس هي فوتوغرافيا، لا تفعل سوى تحنيط زمن الأشياء والناس.

يكتب رولان بارت في «الحجرة المضيئة»: «أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر مما أحب السينما، مع أني لم أستطع أن أفصل بينهما. في البداية وجدت: ما تعيد الصورة الفوتوغرافية إنتاجه، هو ما يحصل مرة واحدة فقط، إنها تكرر ميكانيكياً ما لا يمكن تكرار وجوده أبداً (...) إن كل ما يمكن أن تُريه عين الصورة للعين وكل ما يمكن أن تجسده هو غير مرئي دائماً، هو ليس كما نراه في الصورة (...) فالصورة لا تسترجع الماضي ولا تؤثر فينا عبر ما تعيد إنتاجه وما تحفظه، بل إن ما نراه، حسب قناعتنا، هو ما كان موجوداً هنا بالفعل».

لا يتساوى الموضوعي مع الواقعي، فالموضوعية تشمل كل الواقع، كما لا يتساوى الذاتي مع اللا- واقعي. إن كلاً من الموضوعية والواقعية هما في الأساس مقولتان، وحينما نفصل بينهما، نظرياً، فلكي نبين خواصهما إلى تلك الدرجة التي تتعارض فيها المشابهة السريعة في وعينا.

الموضوعية هي أيضاً مقولة فلسفية، غير أننا نستعملها لنؤكد أن المعلومات المتضمنة في الصورة الفوتوغرافية تعطي، بغض النظر عن ذاتية المصور، الواقع الطبيعي من دون تدخل. كما أنها تعني أساساً أن طبيعة الفوتوغرافيا الخاصة هي ما يميزها بشكل مفيد عن بقية فنون الصورة اليدوية. أن يرى جهاز الرؤية الإنساني بعينين، بينما ترى الكاميرا بعين واحدة، يسميها بارت «عيناً ثالثة» أصبحت وسيلة لاكتشاف الحقيقة. وتخلصت طريقة التصوير التقنية، بفضل إتقانها، من الخيال الذاتي، وأنتجت نسخة واقعية دقيقة ليس لها مثيل، جعلت العالم يرى ويتعرف إلى نفسه كما في مرآة.

يلاحظ بارت أن الفوتوغرافيا هي ناتج أو حصيلة ثلاثة نشاطات: العارض أي المصور، والمشاهد، وما يُصور أي المرجع. والغريب أن الناس غالبا ما كانوا يتحدثون، قبل اختراع الفوتوغرافيا، عن وجود نسخة ثانية من الإنسان.

هل تعود الصورة للموضوع أم للمصور؟

تكتب سوزان سونتاغ في «حول الفوتوغرافيا»: «إن التصوير يعني الاستيلاء على الموضوع المصّور، ولا تبدو الصور أشبه بأخبار عن العالم، بل إنها قطع من العالم، منمنمات من العالم، تكتسب قيمة، تُشترى وتُنقل ويُعاد إنتاجها. وبوسع كل امرئ أن

يصنعها أو يقتنيها، يصغرها أو يكبرها، يقصها أو يروتشّها، يتلاعب بها أو حتى يزوّرها. إنها تلصق في ألبومات وتُبروز وتوضع على مائدة أو تُعلّق على حائط أو تُعرض كـ«دياس»، تُطبع في الصحف والمجلات وتُعرض في المتاحف وتطبعها دور النشر وتحفظها لنا الشرطة في أضابير».

### ٣- إنتاج الواقع

"كتاب من إصدار دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة/ ٢٠٠١، ومن ترجمة د. وجدى كامل صالح".

كانت الفوتوغرافيا أساس السينماتوغرافيا وامتداداً لها. والكتاب يستعرض أهم المراحل التى تكوّن فيها علم جمال الفوتوغرافيا والسينما، بدءاً من مرحلة العشرينيات، أى من بداية "التحرر" من ربقة الفنون المجاورة كالمسرح والرسم، مروراً بالمرحلة الثانية، مرحلة التحرر من الأم فوتوغرافيا نفسها، انتهاء بالمرحلة الثالثة التى أثيرت فيها من جديد العلاقة التى تجمع بين السينما والفوتوغرافيا من وجهة نظر بنيوى سيميائية.

لقد استهدفت كل مرحلة من المراحل الثلاث استخدام منهج جمالى فلسفى خاص يتصف بهذه أو تلك من تيارات التفكير النظرية، ومع أن تشارلس بودلير وجد فى ولادة الفوتوغرافيا، فناً ساذجاً، إلا انه حذر أيضاً من أنه إذا ما سمح له أن يتسامى ويقترب، كثمرة تعبير، من الروح الإنسانية، فحينئذ سيكون الويل لنا!

ويستعرض مؤلف الكتاب كونستانتين باندوبولو فنانى الفوتوغرافيا، مثل الانجليزى روبنسون أول مُنظّر لعلم جمال الفوتوغرافيا، ويتوقف عند الفرنسى ديليوك، السينمائى الذى تبدو له السينما فى جوهرها تطوراً للفوتوغرافيا، وأن الفوتوغرافيا فتحت طريق السينما وتطورها. ويقارن المُنظّر المجرى ماهولى ناجى بين "الرسم والفوتوغرافيا والفيلم"، ويرى أن الفوتوغرافيا وسعت من مساحة وحدود التعبير عن الواقع كما أنها قادرة على إعادة إنتاجه بنحو مكتمل ومتنوع.

أيضاً يرى الألمانى بنيامين أن السينما اعتمادا على هويتها الفوتوغرافية حولت مسألة فردية الفن إلى فرجة جماعية لجماهير عريضة. وتبدو له الفوتوغرافيا، للوهلة الأولى أشبه بتقنية لا تمثل شيئاً سوى أنها مجرد إنتاج ميكانيكى للموضوع، لكن عند النظر إلى محصلة أعمال السينمائيين والمصورين الفوتوغرافيين نجدها تبرهن أن الكيمياء الفوتوغرافية قادرة على تلبية الجمالية المعاصرة.

يضع بازان شعاره النظرى الذى عبر عنه فى مفهوم سينمائى، وضعه إلى جانب أهم المنظّرين الذين خلقوا تياراً مبتكراً فى السينما: "احترام زمن طبيعة الفوتوغرافيا المتحركة، لكى تصبح السينما علم جمال اجتماعى، فمن دون الاجتماعى تصبح السينما دون علم جمال".

تجمع الصورة الفوتوغرافية، حسب المجرى لوكاتش، الصفات المعبرة عن هوية الموضوع، بينما الصورة المتحركة تجعل هذا التعبير تعبيراً حياتياً، ويرى أيضاً: إن اختلاف السينما عن بقية الفنون البصرية يأتيها من الصورة الفوتوغرافية، التى هى العامل الأهم فى إعادة إنتاج الواقع.

يؤكد المؤلف: "أن قوام علم جمال السينما، لن يتضح دون المضى إلى مرحلة الستينيات الأشد حسماً فى إعطاء هذا العلم ملامحه الحقيقية"!

لنبدأ إذن بسؤال الألمانى كراكاور: هل الفوتوغرافيا فن؟ "لا يجوز مزج الإبداع الفوتوغرافى مع الإبداع الشكلى للفوتوغرافيا، فظهور الفوتوغرافيا لم يغير تصوراتنا عن الطبيعة الواقعية للفن، بالقدر الذى أغنى تلك التصورات بظواهر جديدة".

وسيفتح جان مترى بداية الطريق أمام السيميائية: "إن مأثرة السينما الكبرى، تتلخص فى أن معطاها الواقعى، هو عنصر حكايتها الخاصة، بمعنى أن يصبح الواقع ما هو غير موجود، لان الواقعى يصبح أيضاً حكاية ما هو غير واقعى. وسيرى ميتز، بعدئذ، كيف يتحول الواقع نفسه إلى علامة!

**٤- اختراع الفونوغراف؟**

حاول أديسون، الذى ينسب إليه الأمريكان اختراع فن السينما إضافة إلى اختراع الحاكى "الفونوغراف"، أكثر من مرة إضافة الصوت إلى الفيلم، عن طريق تشغيل الحاكى، بشكل مواز مع آلة العرض، لكنه لم يحقق النجاح المطلوب.

وفى نهاية العشرينيات، انتقلت السينما الصامتة، بوسائل تقنية جديدة، إلى السينما الناطقة، وخلقت عالماً أكثر واقعية. غير أن هذا الانتقال وضع أمام صناع الأفلام، خيارات وإمكانات تعبير مجهولة، خصوصاً وأن السينما الصامتة كانت قد قطعت شوطاً كبيراً فى ابتكار وسائل تعبير سردية بديلة عن الأصوات.

وبدأت مرحلة جديدة، أصبح فيها حضور الصوت نفسه على شريط مستقل، موازيا لشريط الصورة، يتطلب ، عن طريق المونتاج، اكتشاف طرق تعبير سردية لا تحصى. وأصبح التعبير

فى الفيلم الناطق، كوسيط ثنائى: (فوتوغرافى- فونوغرافى)، كفن آلة التصوير وآلة الميكرفون.، وسيط مختلف يقوم على:

إعادة بناء صور فوتوغرافية متحركة.

إعادة بناء سمعى جديد للفونوغراف.

وإذا ما بحثنا فى الصوت على حدة، فعلينا أن ننطلق من قدرته، أولاً، كعنصر درامى فى عملية التزامن بين ما يسمع وبين ما يرى، آخذين بالحسبان طبيعة الفرق بين الإدراك البصرى "المكانى" من خلال العين، وبين الإدراك السمعى "الزمانى" من خلال الأذن.

ربما كان على نظرية السينما أن تلتفت بشكل أعمق إلى جوهر العلاقة بين البصرى والسمعى، خصوصاً بعد أن انحصرت العلاقة بينهما، وتوقفت وظيفة السمعى عند وظيفته، كعنصر تكميلى فى بناء الصورة، مع أن الممارسة الفيلمية بينّت فى حالات عديدة، نوعية علاقة جدلية متميزة، احتل فيها العنصر السمعى، فى حالات عديدة، دوراً فى التعبير، أهم من العنصر البصرى، وأصبح ليس فقط مجرد عنصر، يُسمع خلال مجرى الحكاية، إنما يتدخل، أيضاً، فى مسار الحكاية ويغيّر مجراها.

لقد لعبت الكلمة المنطوقة، فى بداية السينما الناطقة، دوراً سائداً، على حساب وسائل التعبير الأخرى، لدرجة شكّل فيها الفيلم الناطق قطيعة مع التصورات المألوفة والسائدة عن المونتاج. وعرف المرء بسرعة، من جهة أخرى، أن إضافة المكوّنات الصوتية يقود إلى إغناء إمكانات المونتاج. وهذا ما دعا إليه بيان إيزنشتين وبودفكين وألكساندروف عن الصوت فى العام ١٩٢٩، الذى كان أشبه بدعوة إلى معالجة الصوت، كعنصر مستقل عن الصورة، ومتساو معها فى المعادلة السينمائية.

و»يعرف من خبر تاريخ السينما، بعد مجىء الفيلم الناطق، كما يخبرنا جان مارى بيترس، الإهمال الذى أصاب جزئياً كل وسائل البلاغ فى التكوين البصرى من جديد".

لقد بينت الأفلام الناطقة أن بعض إنجازات الفيلم الصامت زائدة على اللزوم، خصوصاً بعد أن أصبح الممثلون والملقون يعبرون، بالكلام، عن أفكارهم ومشاعرهم. كما أن مكوّنات الصوت أصبحت تغنى عن إمكانات طرق وأشكال المونتاج. على هذا أصبح أمام السينمائى مهمة صعبة جديدة: أن يقوم، ليس فقط باختيار الصور، إنما عليه أيضاً اختيار الأصوات؟

كيف هى طبيعة آلية تكوين قدرة التعبير الصوتية، وهل تختلف، أصلاً، عن طبيعة قدرة التعبير البصرية؟..

ينطلق الباحث البولونى رولاند كاساريان من مقولة المساواة بين الصورة والصوت فى الفيلم، ومن الأهمية الجمالية لعناصر الصوت المعبرة: ويبين الباحث أن مادة الفيلم المميزة هى بالنتيجة ذبذبات صوتية وضوئية لوسيط مادى، وهى التى تحدد آلية التشكيل السمع بصرى للمكان وللحركة. كما يؤكد الباحث، أن إمكان إعادة بناء الطبيعة الفيزيائية للضوء، إضافة إلى إمكان إعادة بناء الصوت أثناء تسجيله، هى بذات الأهمية، لأن استقبال الصوت، عند تسجيله، كإعادة عرض فونوغرافيه للواقع من المصدر المباشر، مثله مثل الصورة. ويختلف الصوت، فى هذه الحالة، عن الصوت، الذى يتم تسجيله وإضافته، فيما بعد، إلى الصورة.

ونستنتج من ذلك، أن إمكانات تقنية تسجيل الصوت مباشرة، غير محدودة، تماماً كما هى إمكانات تقنية تسجيل الصورة.

يكتب أنطونيونى: «أن الأصوات والمؤثرات وأصوات الطبيعة، كما يسجلها الميكروفون مباشرة، لها قوة لا يمكن الحصول عليها فى التسجيل اللاحق. إن أكثر الميكروفونات تطوراً هى أكثر حساسية من الأذن الإنسانية. وهناك أصوات كثيرة غير متوقعة تغنى التأثيرات الصوتية التى تلتقط أثناء التصوير».

يبقى أن نشير إلى العلاقة بين الصورة والموسيقى: فطبيعة الصورة حسية، فهى تعزل وتعيِّن، أما طبيعة الموسيقى، فتجريدية، وهى بذلك تعطى نوعية تعبير عامة أو وصفية: كما أنها تدل، وتوسع من تأثير العناصر الفيلمية غير الموسيقية.

فى الفيلم، تكون الموسيقى، مثل العناصر الصوتية الأخرى، على مستويين:

يسمع مصدر الصوت من داخل المشهد مباشرة.

يسمع مصدر الأصوات من خارج المشهد.

ويمكن لوظيفة الموسيقى أن تتطابق مع طبيعة الحدث، كما يمكن لها أن تتعارض مع طبيعة الحدث. أيضاً يلعب تداخل الأصوات بين الكلام والمؤثرات، وبين الموسيقى، دوراً مهماً فى الحدث الدرامى:

مثال: أثناء ما يلقى أحد الخطباء خطبة ملتهبة، نسمع صوت نقيق الضفادع.

مثال آخر: أثناء ما يتحرك ويتكلم مجموعة من الناس بصخب، نسمع صوتاً يصدر من قن دجاج صاخب.

يرتبط حقل السماع عند المشاهد بمحدودية حقل الرؤية، غير أنه يتسع عنده ويحرك تصوره. فنحن لا نشاهد ما يظهر على الشاشة بعيوننا فقط، إنما نتصور أكثر مما

نشاهد. لأن ما نستطيع سماعه، لا يكون مصدره فقط ما نراه، إنما أيضاً ما يمكن أن يكون مصدره غير مرئيّ.

تخاطب السينما، على عكس الأنواع الأدبية، حاسة البصر وحاسة السمع جمالياً في نفس الوقت. لكن المشكلة أن أذننا لم تصبح بعد حساسة، بما فيه الكفاية. من هنا يكون على وظيفة ومهمة الصوت تدريب آذاننا، تماماً كما استطاعت الصورة في الفيلم الصامت تدريب عيوننا. فالعين عموماً، حسب روبرت بريسون، سطحية، بعكس الأذن، التي هي عميقة وخلاقة: إن صفير قاطرة يخلق في تصورنا صورة محطة قطارات كاملة.

### ٥- متى نستمع إلى الموسيقى وأين؟

الموسيقي محمد حنانا، مترجم وناقد، يرأس تحرير مجلة "الحياة الموسيقية" التي تصدر فصلياً في دمشق، وترجم كتباً موسيقية مهمة، منها "عالم الأوبرا" لميلتون كروس، و"التنوع اللا محدود في الموسيقى" لليونارد بيرنشتاين، و"ما الذي نستمع إليه في الموسيقى" لـ. آ. كوبلاند.

حنانا مُدمن سينمائي، يشاهد الأفلام ويحاضر في موسيقاها، وله دراسة مستفيضة، عن "الموسيقى السينمائية" يبدأها بالرجوع إلى المسرح اليوناني وإلى الأوبرا وفن الباليه، ومن ثم إلى السينما، التي بدأ صوت الموسيقى يصاحب صورها الصامتة، وكان الهدف، في البداية، أن يغطي صوت الموسيقى تلك الضوضاء المنبعثة من آلة العرض، التي كانت تزعج جمهور المشاهدين!

يعقب روجر مانفيل: "بدأنا نعتاد تدريجياً على منظر الفتاة، في حفلات العصر، وهي ترتجل على البيانو شيئاً من موسيقى تعبيرية، لتصاحب صور الشاشة الصامتة، ونرى فرقة موسيقية، في حفلات العرض المسائي، وهي تعزف موسيقى، لتصاحب صور أحد الأفلام المرموقة".

وضع الإيطالي جوزيبي بيكيه في العام ١٩١٩ سلسلة من مختارات موسيقية لمختلف المشاهد السينمائية، وضعها، مُصنفة وجاهزة، تحت تصرف أي قائد أوركسترا، ليختار منها ما يناسب المشاهد السينمائية، أكانت تعبر عن الطبيعة أو الليل أو البحر أو الجبال، أو تعبر عن حالات التوتر والغموض، أو التهديد. ويكتب مانفيل عن تأثير موسيقى إدموند مايسل، التي ألفها لفيلم "المدرعة بوتيمكين" لإيزينشتين، بأنها كانت قوية "لدرجة أنها مُنعت، بينما سمح بعرض الفيلم نفسه".

حينما ابتكرت فى العام ١٩٢٦ طريقة تقنية لطبع الموسيقى على شريط السيللوليد، بدأ يظهر "نوع" من الموسيقى جديد، أخذ يشكل مع الصورة، تدريجياً، وحدة درامية غنية ومتنوعة.

يجد "حنانا" فى هذا النوع خصوصيته واستقلاليته، بالمقارنة مع فن الموسيقى، لأن تآليف موسيقاه تخضع لوظيفة التعبير البصرى، وبالتالى إذ نسمعها منفصلة عن الصورة، نسمعها مبعثرة غير متماسكة، تفتقر إلى البناء ولا يحكمها منطق التآليف المرتكز على التقاليد الموسيقية الموروثة والمعروفة. ولكن ما إن نسمعها بمصاحبة الصور، حتى نجدها تتماسك وتُكون مع الصورة وحدة درامية لا تتجزأ.

تعرف صوفيا لاريسا فى كتابها المُميز "جمالية الموسيقى السينمائية" طبيعة العلاقة بين الموسيقى والصور: "الموسيقى دائماً مجردة، ومعانيها غامضة، والصورة دائماً، ملموسة، ومضامينها محددة. لكن حين، تحدد الصورة بنية الموسيقى، وتعمم الموسيقى معنى الصور، ينشأ من تمازجهما وحدة متكاملة".

هل نستطيع، حقاً، أن نقول: "لا تكون الموسيقى، فى الأساس، أفضل من الصور التى تصاحبها، لأنها، نادراً، ما تكون جيدة كمؤلفها الموسيقى، لكنها تكون، غالباً، جيدة كالمخرج، الذى يختارها".

يعقب سترافنسكى ساخراً:"دور الموسيقى هنا، هو فى جلب النقود لمؤلفيها!" ويقارن وظيفتها بوظيفة من يلصق ورق الجدران على حيطان غرفة العمل، ولا يتوقع منه أحد، أن يرسم عليها لوحة فنية!

قررت الأكاديمية فى العام ٢٠٠٧ منح الموسيقى موريكونه الأوسكار عن كامل أعماله الموسيقية، واختارت الممثل والمخرج كلينت إيستود، ليسلمه الأوسكار. كان المخرج الإيطالى سيرجيو ليونه قد اختار كلينت إيستود، لأول مرة، لبطولة فيلمه "من أجل حفنة من الدولارات" وكان موريكونه، وقتذ، هو من ألف، كالعادة، موسيقاه الأسطورية.

**٦- هل نسمع الموسيقى فى السينما؟**

يتضمن كتاب سمير فريد "مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية" ٥٧ مقالة عن ٧٥ فيلماً عُرضت فى الفترة من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٩٩ وهى من إخراج ٢٠ مخرجاً مصرياً. والغريب أن يتجاهل، وهو الناقد البارز، دور الموسيقى ووظيفتها الدرامية فى كل الأفلام، التى خصها بالنقد، ولا يمنحها إلا اهتماماً عابراً كأن يكتب مثلاً عن موسيقى فؤاد الظاهرى إنه يبقى أفضل مؤلف موسيقى مع أنه يكرر مواضيعه الموسيقية فى أفلامه

العديدة"، وإن موسيقى شعبان أبو السعد طابعها غربى، تتعارض تماماً مع الطابع الشرقى لألحان المطربة سعاد محمد"، وأن المخرج حسين كمال يصل فى فيلم (النداهة) إلى الذروة في مشهد الاغتصاب بفضل موسيقى إبراهيم حجاج"، أو يرى الموسيقى، فى فيلم آخر، أنها وُضعت كالحوار فى موضعها المناسب!

يخبرنا تاريخ السينما بأن أول صوت بدأ يرافق عروض صورها الصامتة، منذ العام ١٨٨٩ كان صوت الموسيقى، عندئذ، بدأ الجمهور، لأول مرة، يرى صور الفيلم ويسمع، فى الوقت نفسه، صوت موسيقى تُعزف من قاعة العرض. وحينما ابتكرت طريقة لطبع الموسيقى على شريط الفيلم عام ١٩٢٦ كانت أول صوت يُضاف إلى الصور المتحركة. وبدأ يظهر، تدريجياً، نوع جديد من الموسيقى، سُمىّ الموسيقى السينمائية. وأصبحت موسيقى الفيلم، مع الزمن، تُرشح أيضاً للأوسكار وينال مؤلفوها جوائز ذهبيْة فى المهرجانات الدولية.

إن إدراك المشاهد وظيفة الموسيقى فى الفيلم، يأتىَ نتيجة لثقافته السينمائية، فإذا أراد النقاد أن يساعدوه أكثر فى كيف يُشاهد ويسمع، فعليهم أن يوجهوا انتباهه، أيضاً، إلى أهمية وظيفة الموسيقى فى الفيلم. ويقول موريس جوبير: نحن لا نذهب إلى السينما لنسمع موسيقا. إننا نطلب من الموسيقى أن تخلق فينا إحساساً بصرياً، وألا تفسر لنا الصور فقط". لأن على الموسيقى، إن استعملت، أن تصبح عنصراً درامياً، مثلها مثل بقية عناصر التعبير السينمائى، التى تسهم بنصيبها فى السرد. ولا بأس بعد ذلك أن تضفى الموسيقى على الحكاية، فى لطف، شاعريتها الذاتية".

تأتى إشكالية استعمال الموسيقى فى الفيلم من طبيعة الموسيقى ومن طبيعة الصورة، فالصورة حسيّة، تعزل وتعيّن، والموسيقى تجريديّة، تُعمم، وبهذا تكون وظيفتها التعبيرية ثنائية، فهى إن تدلّ على صور وأصوات من طبيعة مختلفة، فإن تأثيرها يعمّق دلالات الفيلم ومعانيه.

يسأل المؤلف الموسيقى ارون كابلاند هل يتوجب على المرء سماع موسيقى الفيلم؟ إذا كنت موسيقياً فليس ثمة مشكلة، إذ إنك ستصغى إليها، لقد أخفق أكثر من مرة، من وجهة نظرى، فيلم جيد بسبب موسيقاه الرديئة،. ويعقب أخيراً يظل فن دمج الأصوات الموسيقية بالصور السينمائية فناً غامضاً، وليس رد فعل رواد السينما أقل منه غموضاً: فالملايين تستمع إلى الموسيقى، ولا أحد منهم يتذكر، بعد خمس دقائق من انتهاء الفيلم، إن كان قد سمع موسيقى أم لا". على هذا نستطيع أن نطالبك عزيزى المشاهد، عندما تذهب مرة تالية

إلى السينما، أن تتضامن مع مؤلف الموسيقى وتسمع موسيقاه أيضاً ولا تتجاهلها، كما يفعل بعض النقاد.

### ٧- قصة الصور المتحركة

هدفنا في تناول كتاب- آرثر نايت . ترجمة.سعد الدين توفيق. مراجعة صلاح أبو سيف. وزارة الثقافة/ القاهرة١٩٦٧/- أن نتوقف عند أهم علامات الطريق التاريخي في تطور المونتاج، من الناحية التقنية والفنية. وسنحاول أن نتوقف في قراءتنا عند المحطات الرئيسة، التي وردت في سياق الكتاب بشكل عام، لكي نسلط الضوء عليها.

لا شك أن تطور فن السينما ارتكن بالدرجة الأولى إلى تطور التقنيات السينمائية، فمن البداية ظهرت السينما على أساس من كونها اختراعاً تقنيًا، فالصورة المتحركة ليست في الواقع إلا مجموعة من الصور الفوتوغرافية الثابتة المسجلة على شريط السلولويد، وذلك يحصل من أن شبكية العين تحتفظ بجزء من الحركة التي تظهر على الشاشة وتعقد الصلة بين كل صورة مع الصورة التي تليها وهكذا، وتخلق بذلك وهماً بحركة مستمرة.

وبدأ تطور هذا التاريخ يتفاعل باستمرار مع ظهور تقنيات جديدة، ساعدت في وقت مبكر أو متأخر على اكتشاف وسائل تعبير سردية، تطابقت أو تعارضت مع الإمكانات التقنية. والأمثلة كثيرة في هذا التاريخ على التفاعل والتأثير المتبادل بين تقنيات آلة التصوير في مجال تسجيل مستويات عديدة ومختلفة في تسجيل الصورة والصوت، وبين إمكانات العرض المختلفة، وبين إمكانات تعبير مناسبة يمكن أن تكتشف في سرد الأفلام.

والقاعدة أن تكون التقنيات، أولاً موجودة، أو أن تكون الحاجة إليها، أولاً، موجودة، لكي تستخدمها مواهب فنية ينجزها وفق مستويات تعبير مختلفة، هذا الفنان أو ذاك في هذا الفيلم أو ذاك.

إن اختراع السينما تم في وقت واحد فعلاً في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وأمريكا، وبهذا كانت السينما اختراعاً دولياً إلى درجة أن الأفلام بدأت بعد سنة واحدة من ميلادها تعرض في باريس وبرلين وبر وكسل ولندن ونيويورك.

في البداية كانت الحركة هي مادة الأفلام، فكان كل شيء يتحرك يصلح موضوعاً للأفلام. غير أن ما يتحرك وحده لم يعد يهز الناس ويغريهم بالذهاب إلى دور العرض. عندئذ جاء شيء جديد هو إدخال اللوحات المكتوبة في سياق المادة المصورة على شريط الفيلم. وبدأت الكتابة تظهر على الشاشة وتساعد في سرد وتعقيب على أحداث ومواضيع

وقصص. وكان ميليه هو صاحب تلك الفكرة المبتكرة التى قادته إلى سرد قصص تمثيلية تجمع بين الصور والكلام المكتوب. واكتشف ميليه فيما اكتشف تقنيات خدع بصرية عديدة قوّت من الجانب التعبيرى، الذى ساعده على رواية القصص فى الأفلام وبهذا يكون ميليه هو فنان الفيلم الروائى الأول، مثلما كان الأخوان لوميير أول فنانى الفيلم التسجيلى.

غير أن سرد مثل تلك القصص كان مقيداً بتقاليد المسرح، وكانت آلة التصوير تأخذ مكاناً ثابتاً مثل متفرج المسرح وتصور كل شىء كما لو كان يجرى على خشبة مسرح.

وفى سنة ١٩٠٢ ظهر فيلم أدوين بورتر" سرقة القطار الكبرى"، الذى أحدث تغييراً نوعياً فى السرد البصرى عن طريق قدرة المونتاج ووظيفته فى بناء القصة السينمائية، ليس فقط عن طريق التتابع وفقاً للترتيب الزمنى لحدوثها، واستطاع بذلك أن يكشف بداية استخدام المونتاج المتوازى، وإن بشكله الأول، كما أنه، صور فى فيلمه لأول مرة،"لقطة كبيرة" لأحد رعاة البقر وهو يوجه مسدسه نحو الجمهور. ما عدا ذلك،استمر فى بناء مشاهد الفيلم بالأسلوب المسرحى المعهود وحافظ على تصويرها من موقع واحد وزاوية واحدة.

ويبدو أن بورتر لم يكن واعياً بما يفعل، لأنه عاد فى فيلمه التالى "كوخ العم توم" إلى الأسلوب المسرحى السائد، واعتمد تصوير المنظر المسرحى المتحرك أمام آلة التصوير الثابتة. وحينما جاء غرفث حدثت الثورة الكاملة، فقد حطم كل طرق البناء المسرحية واستخدم وسائل تعبير فيلمية خاصة بشكل بليغ ومبتكر، وجعل من السينما فناً مستقلاً، وحينما ظهر فيلمه" مولد أمة" ١٩١٥ أثبت بشكل نهائى ولادة فن السينما وأثبت فى الوقت نفس أن "غرفث" هو الأب الشرعى لهذا المولود الجديد.

## ٨- فن الفُرجة

كتاب «أحاديث حول الإخراج السينمائى» هو نتاج محاضرات عدة سبق أن ألقاها المخرج والمنظّر ميخائيل روم، على طلبة السنة الأولى فى معهد السينما فى موسكو، وصدر فى طبعته الروسية وفى طبعاته المترجمة العديدة الأخرى منذ عام ١٩٧٥ ليصبح مرجعاً لكثير من النقاد والطلاب ومحبى السينما فى مختلف أنحاء العالم، وفى العربية صدرت طبعته الأولى ترجمة الناقد عدنان مدانات فى بيروت فى عام ١٩٨١ وصدرت طبعته الثانية المنقحة عن دار «مجدلاوى» للنشر فى عمان فى عام ٢٠٠٧ .

يجد روم أن تاريخ تطور السينما هو إلى حد كبير تاريخ نشاطات المخرجين أنفسهم، وان كل جديد نجده فى السينما يرتبط بأسمائهم، وآن مهنة الإخراج مهنة عسيرة، ترتبط بعدد كبير من المعارف والتجارب المتنوعة، وينيه: إذا ما كنا نفكر أن نصبح مخرجين، فعلينا أن نستعد للعمل الشاق.

من أين جاءت تسمية «سينماتوغرافيا» ـ الصور المتحركة؟ جاءت من الكلمة اليونانية «فوتوغرافيا» وتعنى «كتابة النور»، ولأن الحركة أصبحت أساساً للفن الجديد السابع، ويرى روم أن السينما وسيلة للفرجة وليست للإصغاء، وتكمن عظمتها بالذات فى كونها مرئية، ومن البداية سار تطورها فى خط تقوية جانبها البصرى المرئى، وبدأ المخرجون يستعملون اللقطة الكبيرة، وحدة صغرى، وأن يعملوا عليها دائماً، وحينما اكتشفوا المونتاج، فإنهم جعلوا الفرجة أكثر مجازية.

يتأسس المونتاج فى السرد على ربط لقطات منفردة، تعكس جزءاً من العالم وتعبر عنه، لتنشىء فى وعى المتفرج مخططاً عاماً للحدث وتجعله يبنى بنفسه المكان المُتخيل. لذا كان على السينمائى أن يُمرن بصره باستمرار ويتعلم «وضع العالم» داخل نظام اللقطات الذى هو فى جوهره نظام مونتاجى، جمع عناصر منفردة ومبعثرة فى كل متماسك، وقد اقترح إيزنشتين بدل مصطلح الميزانسين المسرحى، الذى هو طريق أسلوب حركة الممثل، مصطلح الميزان كادر، الذى هو طريق أسلوب نظام لقطات حركة الكاميرا السينمائية، ويُسمى اليوم «ميزان ـ صورة».

وتكمن قانونية المونتاج فى اختلاف اللقطات وتباين أحجامها واتجاهاتها ومحتواها وحركتها وترتبط ارتباطاً وثيقاً مع فكرة الحركة التى تنشأ عن جمع لقطتين: حركة موجودة فى اللقطة نفسها، وحركة ناتجة عن جمع اللقطات. وينتج من جمع لقطات عدة بناء المشهد، كوحدة مكوّنة لسياق الفيلم الفنى. ويعبر كل مشهد عن دراما صغيرة، تشكل فى مجموعها بنية الفيلم الدرامية الكلية، لذلك يُفهم المشهد بعلاقته مع المشاهد السابقة ـ إلى ماذا يستند ـ وبعلاقته مع المشاهد اللاحقة ـ ماذا يُحضّر؟

هل يوجد كتاب يمكّن الإنسان من تعلم الإخراج؟ يبدو انه، حسب إيزنشتين، من غير الممكن تعليم الإخراج، ولكن تعلّمه ممكن! فى البداية جاء معظم مخرجى العالم إلى السينما، حينما بدأ إنتاج أفلامها ينتشر فى العالم. ففى روسيا جاء إيزنشتين نفسه إلى السينما من المسرح، وبودوفكين من التمثيل ودوفشنكو من الرسم، وروم نفسه من النحت.

يسير الوقت مسرعاً ويتغير الناس ويتغير المشهد السينمائى، لكن ثمة حالات يحوز

فيها مخرج فيلم ما نجاحا كبيراً، ويحصل على جوائز من مهرجانات دولية عديدة، فيبدأ عندئذ بتهيئة نفسه للخلود ويتصرف على أساس من ذلك، حينئذ، يصبح أكثر غباءً ويفقد روح المرح والموهبة معاً.

## ٩- النحت فى الزمن

يحاول تاركوفسكى فى كتابه «النحت فى الزمن»، أن يوضح «نقطة» أو «نقطتين» حول مسألة اللغة السينمائية، التى يجدها لم تحسم بعد، ولعل أهم فصلين من فصول الكتاب التسعة، هما الفصل الثالث الذى يخصصه للحديث عن الزمن فى السينما، والفصل الخامس الذى يخصصه للحديث عن الصورة السينمائية وعلاقتها بالمونتاج والسيناريو.

يجد تاركوفسكى فى لحظة عرض فيلم لوميير «وصول قطار إلى المحطة»، وهو الفيلم الذى أعلن ميلاد السينما، بأنها لم تكن اللحظة التى أعلنت ظهور طريقة تقنية جديدة، ولا أسست لطريقة إعادة إنتاج العالم، إنما كانت اللحظة التى وجد الإنسان فيها وسيلة الإمساك بالزمن وطبعه، وصار بالإمكان، لأول مرة، الاحتفاظ بإيقاع الزمن، ربما إلى الأبد!

على ذلك يكون نحت الزمن هو الأساس فى عمل المخرج، فكما يأخذ النحات كتلة من الرخام ليزيل عنها كل ما هو ليس جزءاً منها، يأخذ صانع الفيلم كتلة من الزمن لينحت فيها. ترصد الصورة المتحركة، جوهرياً، ظاهرة ما، ولكى تصبح سينمائية على نحو حقيقى، لا يكفى فقط أن تعيش الظاهرة ضمن الزمن، إنما أيضاً يعيش الزمن داخلها، وهذا ما يجعل زمن إيقاع الصورة المطبوع، يملى مبدأ التأليف المونتاجى الخاص، وبالقدر الذى يظهر فى الصورة إحساس مبدع العمل بالزمن، تكون بصْمته الخاصة مرئية فى المونتاج.

لقد ابتكرت السينما لتسجيل الحركة: حركة الأشياء الخارجية، المنظورة بالعين، وإعادة تشكيل سيرورتها فى الزمن، أى فى التشكيل، الذى يربط عضوياً وجود الصورة بالمونتاج. إن لغة الصورة هى حياكة الزمن وحركته، وبهذا يصبح الإيقاع، وليس المونتاج، هو عنصر الشكل السائد فى السينما. يمكننا، بناء على هذا المفهوم، أن نفهم الزمن كأساس لفن السينما، فكما الصوت فى الموسيقى، والشخصية فى الدراما، واللون فى الرسم، يكون عنصر البناء السائد فى الفيلم هو الزمن.

لا ينظر تاركوفسكى، فى نفس الوقت، إلى السيناريو بوصفه نوع من الأدب، لأنه إن كان قطعةً أدبيةً رائعة فمن الأفضل له أن يبقى كذلك: فالسيناريو يعد، أصلاً، ليكون فيلماً، وحينما يصبح كذلك، تفقد نسخة سيناريو التصوير أى قيمة أدبية مستقلة.

ينقسم السينمائيون، حسب تاركوفسكي أيضاً، إلى فئتين، واحدة تخلق عالمها الخاص، وأخرى تعيد خلق الواقع. لكنه يجد أن الفنان السينمائي، حينما يخفق في إيجاد مفتاح إبداعه الخاص، يصبح عمله عقيماً وغير مجدٍ. في دراسة جان ماري بيترس التاريخية حول المونتاج، يقترب من مقولة تاركوفسكي عن الإيقاع، لكن وفق رؤية مختلفة. لأنه يرجع الإيقاع، كنظام، إلى حقل المونتاج ويعده وظيفة نوعية تشابه عملية التنفس في الحياة، كما أنه يلفت نظرنا إلى التوضيح الصائب الذي ثبتته الناقدة سوزانا لانغر عن النظام الإيقاعي المكوّن لعناصر العمل الفني، وعدته أشبه بحافز من التوتر، يقوم فيه التوتر اللاحق بنفي التوتر السابق باستمرار، مما يقود إلى تماسك العمل الفني ويخلق عند المتفرج توتراً موازياً، إذ يثير عنده أسئلةً تبحث عن أجوبة. وتزيد هذه العملية من طبيعة التوتر إلى أن يبلغ ذروته في النهاية. *الكتاب صادر عن وزارة الإعلام في مملكة البحرين/ ٢٠٠٦. ترجمة الناقد أمين صالح.

# الفصل الثانى

### ١. كتاب قديم وجديد؟

إنه كتاب فريد حقاً؟ صدر عن (اتحاد خريجى الفنون الجميلة العليا) فى القاهرة عام ١٩٥١ ومؤلفه رجل يدعى مصطفى حسنين؟ اسم الكتاب: فن الفيلم. سيناريو. إخراج. مونتاج، وجاء على صفحة غلافه أنه: بحث علمى شامل لحرفية الفيلم وعرض لآراء قادة الفكر السينمائى فى العالم. أما هؤلاء القادة الذين يتناول الكتاب آراءهم ومساهماتهم النظرية فهم: إيزنشتين. بودفكين. أرنهايم. غرفث. بول روثا. روجر مانفيل ورينيه كلير، إضافة إلى ذكره المنظّر المجرى الطليعى بيلا بالاج، الذى سعى إلى تأسيس نظرية جمالية شاملة عن السينما، ولعب دوراً كبيراً فى مجال التأسيس الفنى للفيلم وهو ما يزال مجهولاً لقراء العربية حتى الآن.

فى مقدمته التى تحكى عن الفن إطلاقاً يستعير المؤلف عبارة مهمة عن بلزاك هى: «يا معشر الكتاب: لا بد أن نبدأ فنحيا. قبل أن نكتب عن الحياة». ويضيف المؤلف إلى قول بلزاك فيما يضيف: «إذا لم يخرج الفنان من صومعته المنعزلة ويهبط من سماواته العليا ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعانى معه أزماته التعيسة فإنه لن يستطيع أن يبتدع فناً قوياً رائعاً».

وفى كلمة التمهيد يدعو المؤلف إلى استقلال فن الفيلم عن سائر الفنون الأخرى استقلالاً ذاتياً، وينادى بتحريره من تغلغل تلك الفنون فى صميم كيانه، خاصة فن المسرح

الذى طغى عليه طوال هذه السنين وجعله يحيد عن أصوله وقواعده (الذاتية). علينا أن نذكر هنا بعض العناوين من فهرس الكتاب مثل:

بناء السيناريو حسب رأى بودفكين. *قواعد فن التمثيل.

الإيقاع ودراسة الحركة: حركة المرئيات.

قواعد المونتاج عند بودفكين وأرنها يم وإيزنشتين الذى نقرأ عبارته الشهيرة على صفحة خاصة فى أول الكتاب، مما يرفع هذه العبارة إلى مستوى منهج البحث المعتمد فى الكتاب: لا تزال السينما فى مهدها.

من أين تأتى أهمية هذا الكتاب؟ تأتى أهميته مما بعده، فالمكتبة العربية، كانت تعانى، وقت صدور الكتاب فى العام ١٩٥٠، نقصاً فاضحاً فى مجال الثقافة النظرية، الفنية والجمالية للسينما، هذا من جهة. كما أن المكتبة العربية، لا تعرف حتى الآن، إلا تراجم قليلة حالفها التوفيق وامتازت بالأمانة من جهة أخرى. كما أن أسلوب الكتاب أدبى شيق وعبارته متينة ومصطلحه الفنى والتقني صائب نسبياً، وهو يتعرض، بعد ذلك، بأمانة علمية، إلى حد كبير، لآراء المنظّرين ممن يتناولهم فى البحث وفقاً لتبويب الكتاب ومعالجته لمواضيع السيناريو والإخراج والمونتاج.

وإذا ما افترضنا أن الكتاب سيصدر إلى الأسواق الآن «بعد أن تضاف إليه الهوامش الضرورية التكميلية» فإنه سيغطى، فى مجال تعرضه للنظرية الكلاسيكية، نقصاً ما تزال مكتبتنا السينمائية تعانيه حتى اليوم. فكيف، والحالة هذه، لا يكون مثل هذا الكتاب فريداً، خاصة وقد مضت على صدور طبعته الأولى (الوحيدة) عقود طويلة؟

بقى أن نضيف، أن هذا الكتاب «القديم» القيم هو شبه مجهول عند العاملين فى حقل النقد السينمائى حتى فى بلد صدوره مصر!

### ٢. من كاليغارى إلى هتلر

هناك كتابان حول تاريخ السينما الألمانية، لهما أهمية فائقة فى الأدبيات السينمائية العالمية: كتاب كراكاور الذى ترجم إلى العربية، وكتاب لوته أيزنير "الشاشة الشيطانية".

ما هى الآمال والمخاوف التى كانت تعصف بألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى؟ وكيف انعكست فى الأفلام الألمانية؟.

كان الفيلم الألمانى فى الفترة التى سبقت مجىء هتلر إلى السلطة أشبه بمسرح أحداث صراعات داخلية يتحكم فيها تياران رئيسيان من الأفلام، تيار مناهض للديكتاتورية،

وتيار، كان الأقوى، خدم الديكتاتورية وابتعد تماماً عن الإشارة إلى أى حل يمكن أن يقود إلى التقدم الاجتماعى.

من ناحيتنا سنتابع هنا خط المخاوف الذى سارت عليه بعض أفلام التيار الأول، بداية فى الفيلم التعبيرى الكلاسيكى الشهير "مقصورة الدكتور كاليغارى" الذى عبر عن حياة الألمان وهروبهم من واقعهم المؤلم إلى "مملكة الروح" وإلى قوقعة الذات الداخلية.

لقد انعكست فى هذا الفيلم صورة الوجه المزدوج لتلك الحياة، وتم الربط فيها بين حقيقة انتصار سلطة "كاليغارى" وبين الوهم الذى سقطت فيه هذه السلطة!

ترجم الفيلم الأوهام الكاذبة للمجنون كاليغارى واستخدامه العنف بطريقة التنويم المغناطيسى لإجبار النفوس البشرية على تنفيذ رغباته الإجرامية، بحيث جعلته مبشراً بهتلر، الذى كان أول من استخدم تلك الرغبات فيما بعد إلى حدود هائلة!

أيضاً فيلم فريتز لانغ "الدكتور مابوزة المقامر" تناول شخصية طاغية معاصر، شبيهة بشخصية كاليغارى، لكنها شخصية بدت كما لو أنها ملهمة أمة، أو كما لو أنها كائن فوق بشرى لا ضمير له، يسيّر عصابة من القتلة وينشر بمساعدتهم الإرهاب فى المجتمع!

فى فيلم "وصية الدكتور مابوزة" عاد المخرج لانغ فى العام ١٩٣٢ إلى بعث مجرمه الخطير مابوزة مرة أخرى، لكى يظهر الشبه الشديد بينه وبين هتلر!

فيما بين الفيلمين يضع فيلم "الرجل الأخير/ ١٩٢٤" عالمين أحدهما تجاه الآخر: عالم الفقر وعالم الرفاهية، عالمين تحافظ السلطة بينهما وتمثلها "بزة" بواب الفندق العجوز التى ما إن يضطر إلى نزعها، حتى ينهار النظام الذى حافظت عليه، أما فى فيلمه الآخر "م، مدينة تبحث عن قاتل" فيعود لانغ ليصور فيه شخصية سفاح الأطفال الشهير فى مدينة دسلدورف، وهو سفاح كان يخضع لدوافع نفسية مريضة، وقادته غريزة القتل المتأصلة فيه إلى ارتكاب الجرائم، تماماً مثلما قادت إرادة الدكتور غاليغارى القوية شخصية "سيزار" المنوم مغناطيسياً إلى ارتكاب الجرائم!

فى البداية أراد لانغ أن يسمى فيلمه "القتلة بيننا"، لكنه تراجع عن التسمية، بسبب منعه من استخدام الاستوديوهات السينمائية، وتلقيه رسائل التهديد. وكان الدافع من وراء ذلك خشية الجزب النازى، أن يوحى العنوان بالجرائم التى كان يرتكبها! ولم يكن بوسع غالبية الشعب الألمانى الذى كان مستسلماً للتراجعات والاجتماعية إلا أن يخضع إلى سلطة هتلر القادمة. وكما تكهنت الأفلام، انطلقت الشخصيات التى استحضرتها من

"الشاشة" إلى "المجتمع"، وكما حصل كل شيء على شاشة السينما: تعالى ضجيج المعارك وتعاقبت الانتصارات، وتحقق أيضاً التشاؤم المبهم حول النهاية والسقوط!

## ٢. الشاشة الشيطانية

تفتتح لوته أيزنر كتابها عن تاريخ السينما الألمانية الكلاسيكية بمقطع من "مملكة الألمان المقدسة" للكاتب ليبولد تسيغلر الصادر في العام ١٩٢٥: " الإنسان الألماني، إنسان شيطاني بحد ذاته. سلوك غامض تجاه واقع تم تكوينه، وتجاه عالم تم تكويره. فما هو شيطاني يستحق، أن يدعى، بجدارة، شيطانياً: إنه الهوّة، التي لم تُردم أبداً، كما أنه الحنين الجارف، والعطش الذي لم يُرو أبداً. من هنا يظهر الألماني في عيون شعوب أخرى إنساناً ملاحقاً ومحاصراً من شيطانية مندفعة، لا يمكنها أن ترسو على شاطئ أبدا".

كتبت المؤلفة هذا الكتاب المهم بالفرنسية في العام ١٩٥٥، بهدف عرض المعاني العامة للفيلم الكلاسيكي الألماني أمام أعين القراء من الأوساط المهتمة بالفيلم في فرنسا، وصدرت ترجمة الكتاب إلى الألمانية في العام ١٩٧٥.

وفي مقدمة الطبعة الألمانية نبهت الكاتبة إلى ما تعنيه بمصطلح "الشيطانية"، الذي يفهمه القارئ الألماني، كما يرد في استشهاد "تسيغلر"، أي نفس المعنى القديم والمتداول أيضاً عند الكاتب الألماني غوته، وهو معنى لم يفهم الشيطانية بشكل سيئ على أي حال!

شكلت السنوات الصعبة في ألمانيا، بعد الحرب العالمية الأولى، مرحلة في منتهى الغرابة، احتاجت فيها عادات الألمان كثيراً من الوقت لكي تستفيق، بصعوبة، من صدمتها وتكتشف انهيار أحلامها الإمبريالية. وقد حاول الراديكاليون الألمان، من خلال حركة ثورية، أن يضعوا أقدامهم على الأرض من جديد، لكن سرعان ما تم خنق الثورة في مهدها.

أثرت الاتجاهات الإخراجية الانطباعية لدى ماكس راينهارت، والمدرسة التعبيرية، التي سادت قبل الحرب العالمية الأولى، على فن الفيلم الألماني الذي بدأ يعيش عصراً من الازدهار لن يبلغه مرة أخرى.

كانت التعبيرية، وهي ظاهرة مركباتها متشابكة، ومعانيها متعددة بشكل صارخ، تسعى منذ نحو سنة ١٩١٠ لتطوير جميع مبادئ الفن السارية حتى ذلك التاريخ، واستطاعت، بفضل طريقة طرح مطالبها العنيفة، أن تقدم ثورة ثقافية على أقل تقدير.ولم تحاول التعبيرية أن تحاكي عملية الخلق الواقعي، إنما كانت تريد تشكيل صورة العالم بطريقتها الخاصة.

يحلل«بيلا بالاج» مطلب التعبيرين المعتم فى كتابه "الإنسان المرئى" على الشكل التالى: "بوسع المرء أسلبة الموضوع ليظهر معالمه المستترة، لكى يستطيع المرء أن ينفذ، بهذه الطريقة، إلى هالته المرئية."

لم تتعامل المؤلفة مع الفيلم، كفن منعزل بذاته، إنما حاولت أن تربط الفيلم بزمنه وبعادات الأمة التى وُلِدَ فيها. من هنا بحثت فى ذلك الإغراء فى المبالغة بالتفكير، الذى قاد إلى الإيمان الكارثى بالتعبيرية، خاصة أن طبيعة الروح الألمانية كانت تستسلم، عن طيب خاطر، لقوى العتمة والضبابية والسحر والصوفية. وقاد البؤس والخوف الدائم من الغد المجهول إلى انبهار الفنانين بالتعبيرية وإلى الانصياع إلى أساليبها قلباً وقالباً.

وتشكلت فى أفلامها أمارة من أمراء مرعبين، على شاكلة كاليغارى ونوسفيراتو ومابوزة، وامتدت إلى أغلب "كائنات" الأفلام السينمائية بهذا الشكل أو ذاك!

يكتب هاينه فى "المدرسة الرومانسية" فى العام ١٨٣٣: "اتركونا نحن الألمان لكل فظاعات الجنون، ولأحلام الحمى، ولعالم الأشباح. ألمانيا هى بلد مثمر للساحرات الطاعنات فى السن، ولجلود الدببة الميتة، وللغيلان بجميع أجناسها.. فقط على الضفة الأخرى للراين تعيش تلك الأشباح.."

ولعل شخصية "دراكولا" مصاص الدماء هو الفيلم الأول١٩٢٢/، الذى وضع له مخرجه مورناو اسم "نوسفيراتو: سيمفونية الرعب" هو بحق مواطن شيطان، ابتكره خالقه على شكل شبح بقناع مريع، بحيث يبدو مثل وحش مخيف.

ومازلنا ونحن نشاهد هذا الفيلم الكلاسيكى اليوم نشعر، كما سبق لبالاج أن أكد، بنسمة جامدة تأتينا من الآخرة. وحينما يتسنى لنا اليوم أن نقارن "نوسفيراتو" بـ"كاليغارى" وسنجد كم يبدو رعب كاليغارى، الذى صنع كل تراث التعبيرية، مصطنعاً وربما يدعو إلى الشفقة!

## ٤. عالم الضوء والظلام

يحدثنا كتاب أ. فوغل، ترجمة الناقد أمين صالح، الصادر عن دار الكنوز الأدبية فى بيروت/ ١٩٩٥، عن كيف يلتقى فى صالة السينما النقيضان التكنولوجيا والميتافيزيقيا، العقلانى واللاعقلانى، وكيف يتجسد التحام المتفرج بالشاشة فى موقع مغلق ومنعزل يلفه الظلام وينفجر فيه الضوء من الشاشة الفضية، وكيف يستسلم المشاهد حينذاك إلى عالم الوهم ويغيب عن عالمه الواقعى تماماً، وينسى نفسه، ولا يعود يعرف من هو ولا فى أى مكان يوجد.

جوهر السينما ليس الضوء، إنه الالتقاء السرى بين عالم الضوء والظلام، إنه الحلم الذى به نلج فى أنفسنا ونفقد فيه ذواتنا ونحرر لا شعورنا من الكوابح العرفية، بينما تكبت ملكاتنا العقلية وتصبح أسيرة للقمع الاجتماعى.

موضوع الكتاب، هو التحول من التابو إلى الحرية، ويحذر الكاتب من أن الأشكال والمضامين التى تنتمى إلى تنويعات السينما التدميرية، كالسينما السريالية وسينما تحت الأرض والتجريبية والسياسية والكوميديا وسينما العالم الثالث وسينما تحطيم السرد والهجوم على المونتاج وانتصار وموت الكاميرا المتحركة وسينما الولادة والموت..إلخ، قد تبدو غير مستساغة أو غامضة، لهذا لا ينبغى علينا أن نلقى بالمسؤولية على كاهل الفنان، الذى يعكس فى أشكال شاعرية وخفية التشويش والعزلة والثورة الاجتماعية، ويحاول أن يكشف لنا معنى رسائله السرية، ربما دون استخدام المنطق، ليقودنا إلى طريق المعرفة. ولنذكر أيضاً موقف بريشت التاريخى من مسالة التماهى فى المسرح: "نعرف أن الناس يذهبون إلى المسرح لكى يجرفوا ويسحروا وينفعلوا ويتساموا ويفزعوا ويتأثروا ويتوتروا ويتحرروا ويتشتتوا ويخلصوا وينشطوا ويهربوا من واقعهم ويزودوا بالأوهام".

. طرح بريشت وجرب مبدأ الاستعاضة عن مبدأ "التماهى" بمبدأ "التغريب" وتساءل: "هل إن متعة الفن ممكنة عموماً على أساس آخر غير "التماهى"؟ ويتحدث رولان بارت عن التغريب، ويبين أن المتعة تنتج بوساطته من التعرف على "حدود" العرض التمثيلى، الذى توقظ مسافته وعى الجمهور فى الصالة، وتضعهم أمام حالة عدم وعى شخصيات الحكاية الدرامية. لقد قادت نظرية بريشت فى نفى التقابل الميتافيزيقى، بين التماهى والتغريب، إلى أهم الإنجازات فى تطور علم الجمال، كما وجدت لها فى السينما مريدين، تأثروا، بوعى أو دون وعى، بمبدأ التغريب، وحاولوا تدمير صورة "التماهى" فى أفلامهم.

يتعرض فوغل، فى كتابه القيّم، إلى أفلام، لم تتصالح مع الماضى، وحاول مخرجوها أن يقيموا مع المتفرج علاقة عقلية أكثر مما يقيموا معه علاقة وجدانية، لأن هدفهم التدميرى، كفنانين حقيقيين، كان يحرص على الحرية الإنسانية ويدافع عنها. لكن فوغل يبين فى الوقت نفسه، إن خصال التدمير،أن يتعرض، من يقومون به،أيضاً، إلى التدمير، لأن جوهره، يقوم على أساس انعكاس الصراع المادى فى بنية المجتمع. ورغم عدد الأفلام،التى تناولها الكاتب بالعرض والتقويم: أكثر من ٢٦٠ فيلماً عالمياً، إلا أن أكثرها لم يُتح له العرض إلا أمام جمهور قليل، كما أن أغلبها، لا يتيسّر للعرض بسهولة فى معظم أقطار العالم.

## ٥. علم جمال وعلم نفس السينما.

نرى فعلاً، عندما نرى مُجدداً

صدرت في سلسلة الفن السابع/دمشق أربعة كتب، من ترجمة عبد الله عويشق، لمؤرخ السينما العظيم والمنظر جان مترى: "السينما التجريبية" و"علم نفس وعلم جمال السينما" في كتابين أما كتابه "المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما٢٠٠٩/" فهو "إعادة صب الجزءين في كتاب واحد".في نظرات أساسية يتناول مترى المفاهيم الخاصة حول السينما والإبداع: السينما والكلمة، حول بنية الصورة، وإدراك الصورة الحسى، كذلك يتطرق إلى الإيقاع والمونتاج، ويتناول تلك المفاهيم، التى تعرّف الصورة وقدرات وظيفتها وتمهّد الأسس لجمالية السينما.

لا يجد مترى السينما لغةً بالمعنى المتواضع عليه، إنما كتمثيل يتسم بالعلامات، فالمادة المصورة ما هى إلا علامةٌ دالّة، تعود دلالتها ليس فقط إلى المادة أو إلى الأشياء المُصوّرة، إنما أيضاً، إلى رابطة السياق المتعاقب. ورغم معرفته الواسعة بتاريخ السينما وذاكرته الهائلة ، إلا أنه كان صارماً فى التحقق من ذاكرته، ويعاود مشاهدة بعض الأفلام سبع مرات أو ثماني أو حتى تسع مرات: "الفيلم هو أولاً صور، صور لـ شىء ما، وهذه الصور تترتب سردياً فى منظومة، غرضها الوصف وتقديم التفاصيل وسرد حادثة أو سلسلة حوادث متعاقبة، وليست الصورة علامة كاللفظة، إنما هى واقع مادى، شىء حامل معنى محدداً. وتصير السينما لغة، بالقدر الذى هى تمثيل أو إنها، إذا شئتم، لغة من درجة ثانية".

إن حضور أشياء الواقع فى صور الفيلم، يتطابق مع ما تمثله الصور، التى تنفصل عن الواقع وتتميّز عنه، بكونها صوراً تماثله، وخلافاً لما يجرى فى بقية الفنون، فإن تماثل الشيء وانعكاسه البصرى، المُدرك حسياً، هو ثنائية، ما بين الكينونة و الظهور، ما بين المادى والمجرّد: ثنائية تتكامل وتتزاوج، ويعلل كلُ عنصر منها الآخر بالتبادل فى شكلية الصورة ووحدتها.

الفيلم هو بخاصة تمثيل للحركة، ولا يمكن أن يكون ذلك لولا انه هو نفسه فى حركة. والفن إذا ما ترجم الحركة فهو يدل عليها أكثر من كونه يعبر عنها وهو لا يدل على الحركة إلا لأنه لا يملكها أما السينما فهى لا تدل على الحركة إنها تمثل الحركة. لكن الصورة فى السينما تشبه الواقع وتخالفه على طريقة الصورة المنعكسة فى المرآة. لا وجود لواقع حقيقى فى الفن ولا وجود له فى السينما شأنها فى ذلك شأن أى فن آخر وكما يقول

بودوفكين يعيد الفيلم تركيب عناصر الواقع على طريقته فيجعل منها واقعا جديدا عن فك السينما عن الطريقة الذاتية الضرورية إنما يعنى رفض قيمتها كفن أو انتزاع قيمة الفن منها.

تقوم جمالية السينما، فى خطوطها الكُبرى، على أساس نظريات منهجية، تطورت باستمرار ورأت، فى بدايتها، النور فى أعمال كوليشوف وبودوفكين وفيرتوف وإيزنشتين، الذى تُعد كتاباته الجمالية، أكثر عمقاً ونفاذ بصيرة من غيرها، إلا أنها جمالية "مغلقة" لا تنظر إلى أحد وجوه السينما. ولا توجد النظرية العامة " إلا عند المنظّرين بيلا بالاج ورودولف أرنهايم، اللذيّن حاولا وضع تعريف وقوننة عناصر، مولّدةً للتعبير البصرى، بطريقة منهجية متماسكة". ويسعى مترى أيضاً إلى وضع تعريف شامل لشروط وجود السينما: "فى تقديرى أن القوانين لا ترتبط إلا بالأساليب، فكل صنيع ذى قيمة فنية يُحدد فى ذاته قوانينه الخاصة".

فى بداية السينما تساءل فيكتور بيرو: هل السينما فن؟ وأجاب:"الأمر أشبه بأن نتساءل: هل الكلمات فن؟ والألوان هل هى فن؟ والعلامات الموسيقية هل هى فن؟ إن طريقة استعمال الكلمات والألوان والعلامات الموسيقية، هى التى تكوّن فن الكتابة وفن الرسم وفن الموسيقى".

إن مترى يكشف لنا فى كتابه "المدخل"، فى دراسة فريدة، أسس الجمال وماهيته فى السينما، ويتناول فى نظرات أساسية خاصة المفاهيم، التى تعرّف اللغة والبنية والإدراك الحسى، وهى، أساساً، المفاهيم التى تُوفّر تعريف الصورة ووظيفتها وقدراتها، وتمهد الأسس لأى جمالية سينمائية.

ما هى وسائل السينما؟ وما القربى التى تربط السينما بالفنون الأخرى؟ وبماذا تختلف السينما عن بقية الفنون؟ كل ذلك هو ما يطمح المؤلف لدراسته.

### ٦. منطق الفيلم

بناء على سؤال لمجلة «دفاتر السينما» الفرنسية أجاب الفيلسوف جيل دولوز، بأن كتابه الأول (فلسفة الصورة- الحركة. ترجمة حسن عودة. الفن السابع (١٧) المؤسسة العامة للسينما/دمشق) هو عن تاريخ السينما، لكنه فى الواقع، عن تاريخ طبيعة السينما «لأن الفيلم فى كليته، يُبنى، على حركة الصورة، وبهذا يستطيع أن يبتكر مجموعة صور مختلفة تماماً ويولفها، قبل أى شىء، عن طريق المونتاج» .توجد، تاريخياً، صور إدراك وصور فعل وصور إحساس، إضافة إلى صور أخرى كثيرة. يتم تنسيقها وترتيبها عبر ثلاثة أنواع من

صور الحركة: صورة الإحساس «اللقطة العامة» ويمثلها «فيرتوف»، وصور الفعل «اللقطة المتوسطة» ويمثلها «غرفث»، وصور العاطفة «اللقطة القريبة» ويمثلها «دراير». وكما ابتعد تشارلس سندرس فى تصنيف العلامات بعيداً عن النموذج اللغوى، وجدتُ من المغرى تماماً أن أكتشف، إلى أى مدى، ينتج الفيلم مادة متحركة تتطلب فهماً جديداً للصور والعلامات، وبهذا المعنى حاولت أن اكتب كتاب منطق: كتاب منطق الفيلم.

سبق لأمانويل كانت أن بين أن طريق الإنسان إلى المعرفة يتم عن طريق حدسى مباشر، وعن طريق، غير مباشر، هو طريق المفاهيم: فى الحالة الأولى يلزم الوضوح، وفى الثانية يلزم الاستخدام الصحيح للمفاهيم. وإذ ترتبط اللغة، عضوياً، بالتفكير، الذى يتميز عن الإدراك الحسى، بالقدرة على سبر أغوار المعرفة، والنفاذ إلى جوهر الأشياء.

إن طبيعة آلية معرفتنا العادية، هى طبيعة سينمائية، أكنا نفكر فى الصيرورة أم فى التعبير عنها أم فى إدراكها، فنحن لا نفعل أكثر من أن ندفع بجهاز سينمائى داخلى إلى الحركة.

تستخدم السينما فى الواقع معطيين: مقاطع لحظية تسمى الصور، ومقاطع زمن غير منظورة، تتكون داخل جهاز التصوير، وتنتج، على التعاقب، صوراً مختلفة ومتتابعة. وطبقاً لذلك تقدم لنا السينما نموذجاً لحركة كاذبة. وما يثير الفضول حقاً أن برغسون أطلق على وهم الحركة الأشد قدماً لقباً حديثاً سماه «سينمائى»!

ليست السينما سوى إعادة إنتاج وهم ثابت، عن طريق العرض، لأن السينما، كمنظومة، تعيد تأليف الحركة من خلال ردها إلى أى لحظة زمنية، تأتى قدرتها من التقلص أو التمدد، الإبطاء أو التسارع. ويتشكل فى زمن المكان: الماضى، كما يتشكل فى زمن الحركة: الحاضر. لأن الحركة فى المكان انتقال، وحينما يحدث الانتقال فى أجزاء فى المكان، يحدث أيضاً تغيّر نوعى فى حالة الكل. يختار دولوز مثالاً من الفيلسوف برغسون: حيوان يتحرك (أ) ودافع حركته الحصول على الطعام (ب)، وبهذا يكون الحيوان فى النقطة (أ) جائعاً وفى النقطة(ب) يصل إلى الطعام ليأكل، عندئذ تتغير حالة الكل الذى يضم فى داخله النقطة (أ) والنقطة (ب)، وفى ما بينهما يتغير جميع ما كان موجوداً.

من أين يأتى جوهر الصورة التعبيرى؟

يسلط دولوز الضوء على تطور تنويعات الممارسة والنظرية لنماذج المونتاج المتعددة: كل صورة حركة هى وجهة نظر فى سياق فيلمى كلى، يتنوع ويتماسك فى سياق عاطفى وفعال وحساس، ويمنح الصورة وظيفة قرائية/دلالية فى ما وراء وظيفتها البصرية.

### ٧. مفارقات الزمن

يُميِّز ليسنغ في «لاواكون» بين الفنون القائمة على الوجود في المكان: الرسم والنحت والعمارة، والفنون القائمة على الوجود في الزمان: الموسيقى والأدب. ويتطلب الفن الزمني، بطبيعته، فترة من الزمن يقوم خلالها بعكس الفنون المكانية التي تتأثر. لأول وهلة، بمشكلات الزمن، من هنا انشغل الروائيون أنفسهم بمختلف وجوه الزمن، بعد أن أدركوا أن أعراف سرد قصصهم وأساليبها مشدودة إلى الزمن بإحكام، ولم يعد هناك أي كاتب حديث بارز لم ينشغل بمشكلة الزمن كوسيط في الحياة ومعالجة علاقته كوسيط في الرواية.

يُعد القديس أوغسطين أول من نَظر إلى الزمن كخبرة أو فكرة أو شيء حاضر، ووجد أن بناء أي تسلسل زمني ذي مغزى، يعلل الماضي بوساطة الذاكرة كشيء معين مضى ويعلل المستقبل، بوساطة التوقع كشيء مُقبل. وتساءل برتراند رسل أيضاً: هل الماضي موجود؟ كلا، هل المستقبل موجود؟ كلا، الموجود هو الحاضر وحده. لكن العلاقات بين الأحداث لا تُشكل، ضمن الذاكرة، ترتيباً موضوعياً متتالياً، بل تعكس ـ حسب برغسون ـ حالة من «التداخل الدينامي» في العلاقة بين الزمن والإنسان، لهذا ابتكرت الرواية، ما يسميه توماس مان «الزمن النسبي».

يُمارس الزمن في القصة على شكل نظام وتَنتُج وظيفته الدلالية من علاقته الداخلية مع العناصر الأخرى التي تُشكل بنيته السردية، التي تُحدد تقنيات سرد القصة وزمنها، ويتأتى على زمن السرد أنْ يحافظ على التتابع المنطقي للأحداث المروية، أو أنْ لا يتقيد بتتابع الأحداث المنطقي. وتنشأ، عندئذ، «مفارقة» بين زمن القص وزمن القصة. وقد نَظمت التقاليد السردية أربع علاقات أساسية، أصبحت من الآن فصاعداً تُعرف بالحركات السردية الأربع، وهي:

* الخلاصة: سرد أحداث ووقائع جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات.
* الاستراحة: سرد يقطع سيرورة الأحداث والوقائع الزمنية ويعطل حركتها.
* الحذف: سرد يتجاوز مراحل تتابع القصة.
* المشهد: سرد يتساوى فيه زمن مشهد القصة ـ الحواري ـ مع زمن القص.

وانطلاقاً من سرعة الحكاية وحدودها، يستخلص جينيه أن رواية «البحث عن الزمن الضائع» تغطي ٤٤ عاماً في أكثر من ٣٠٠٠ صفحة، فمن صفحة عن دقيقة إلى صفحة عن قرن. ويذكر مندلاو في «الزمن والرواية» تجارب بعض الروايات في سرد زمن: يمتد

حياة كاملة كما عند أرنولد بنيت فى «حكاية الزوجات»، أو يوما واحداً كما عند جيمس جويس فى«يولسيس»، أو ساعة واحدة كما عند فيليب توينبى فى «حفل شاى مع السيدة غودمان»، أو حتى أقل من ذلك كما عند هوراس مكّوى فى «إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟».

فى الواقع لا يتقدم الزمن إلا خطياً من الحاضر إلى المستقبل، ولا يمكن عكس حركته، لكن السينما ابتكرت مستويات مُختلفة، يمكن فيها عكس حركة سير الزمن، بشكل ينشأ فيه انطباع بالعودة إلى الماضى، كما أنها استعملت فى الأفلام «تقنيات» مبتكرة للزمن، مثل مشهد التوازى أو التزامن أو التّذكر أو التّصور أو حتى عن التوقع لحدث سيأتى فى المستقبل. وهكذا أتاحت السينما الفرصة أمام الأدباء للتغلب على «مفارقات» بناء الزمن السردى فى الوسيط الأدبى، وفقاً لمستويات زمنية مُستعارة من السينما.

**٨. صورة الحاضر والماضى**

يعد اندريه تاركوفسكى من أعظم المخرجين المبدعين فى تاريخ السينما، ولا يزال عصياً على المشاهد، ويقول نفسه إن الشىء المهم لديه هو: «ليس أن أصبح مفهوماً من الجميع. لأن العمل الفنى لا يمكن اعتباره سلعة استهلاكية»، وبالتالى فإنه لم يكن يؤمن بوجود «شكل فنى محدد لفيلم يستطيع أن يفهمه الجميع».

يكتب إبراهيم العريس: عندما اكتشفت أول أفلامه «طفولة إيفان» كان الأمر بالنسبة لى أشبه بمعجزة حقيقية، ووجدت نفسى فجأة أمام باب غرفة كان ينقصنى حتى ذلك الحين مفتاحها. ويتساءل الناقد أمير العمرى: إن المرء يخرج عقب القراءة النقدية عن أفلام تاركوفسكى، ليزداد غموضه غموضاً، ويرى الناقد حاجتنا إلى عبقرية نقدية عربية كعبقريته، تضع بين أيدينا المفتاح الذى نحتاجه لفتح أبواب أفلامه المغلقة.

كتبت فى الشهر الماضى دراسة مطولة عن مفهوم الإخراج عند تاركوفسكى، تحت عنوان «تحنيط وطباعة الزمن»، حاولت فيها البحث، بالعودة إلى المصادر العديدة التى ترجمت إلى العربية والتى ظهرت بالألمانية، عن ذلك «المفتاح» الذى ربما يساعد على فهم أسلوبه الإخراجى.

منذ أنْ جاء قطار الإخوة لوميير كأنه كاد يخرج من الشاشة إلى صالة المشاهدين المذعورين والهاربين، كانت تلك هى اللحظة التى وجد فيها الإنسان وسيلة للاستحواذ على الزمن، متى شاء، وإعادة إنتاجه فى شكل وقائعى، حينذاك ولدت السينما كمبدأ جمالى جديد، كطريقة جديدة لإعادة خلق العالم المرئى. من هنا نرى كيف يجد تاركوفسكى فى

الفيلم الإخبارى فيلمه المثالى، ليس كنوع فيلمى، بل لأنه طريقة تعيد خلق الحياة، ويبدو كما لو أنه وجد عندئذ «قاعدة الزمن» أساساً لفن السينما.

ومع أن تاركوفسكى أخضع إخراج أفلامه لموقف نظرى لمْ يتغير، إلا أنه كان بموهبته الفريدة يجانس بين نظريته الخاصة عن الزمن وممارسته الفنية التى كانت فى كل مرة تتنوع وتغتنى فى عملية تصادم خلاقة بين أفكاره الجمالية وممارسته الفنية. ولمْ يغير مفهومه حول قدرة الفيلم على «تثبيت» الزمن بوساطة خصائصه المجربة والمحسوسة، ولمْ يأخذ انعكاسات الزمن من قوانين فيلمية صرفة، إنما استعملها انطلاقاً من دوافع ذاتية تماماً، وانطلاقاً من اعتباره السينما فناً لنحت الزمن ولإعادة إنتاج سريان إحساسه الزمنى.

يتحدث تاركوفسكى كثيراً عن الزمن وبالكاد يذكر المكان، مع أنه لمْ يتسنَّ لأى إنسان أنْ أدركَ مكاناً ما من غير إدراكه فى الزمان، ولا زماناً ما من غير إدراكه فى المكان، لهذا نجده غالباً ما يتحدث عن طاقة القيم الروحية التى يريد أن يجعلها فى أفلامه مرئية، من دون أن يربطها بالمكان، رغم أنه بالذات كان مصدراً لوحدة صوره التجريدية التى تزامنت فيها ذاكرة الماضى مع أحداث الحاضر. وقد استعان، فى كل ذلك، بالأحلام والتصورات وخيال اليقظة والذكريات، بل حتى بالمادة البصرية الوثائقية القديمة، لكى يجعل عالم شخصياته الداخلية مرئياً، بالتساوق مع مجرى أحداث زمنهم الذاتى الحاضر ومستويات زمنهم الماضى، وكان «ينحت» باستمرار فى الزمن و«يحنطه» ويجعله، كما أثبتت أبحاث إينشتاين «البعد الرابع» للمكان، بداية من فيلمه الأول «طفولة إيفان» حتى آخر أفلامه «القربان» كأن لوحاته البصرية، المُتغيرة لمْ تَتغير، والمُكتمَلة لمْ تَكتمِل.

# الفصل الثالث

## ١. ستة مناهج

يرجع الدكتور أحمد عُلبى فى كتابه الصادر عن دار الفارابى بيروت١٩٩٩/ فى فحص مصطلح (METHODE) إلى المنهج والمنهجية فى اللغات الأجنبية، ويجد أن تعبيرهما يعنى *ما عناه المصطلح العربى، الذى يعرفهما وفقاً لمعناهما المُحدث، بأنهما الطريق* الواضح الذى يسلكه المرء فى بحثه الأدبى، مسلّحاً بجملة من المبادئ والتقنيات، لبلوغ الحقيقة المطلوب تبيانها والوصول إليها، وكما جاء فى «لسان العرب» فإن النهج هو الطريق المستقيم والبيّن الواضح. وفى مطلع قصيدة لابن الرومى طويلة نقرأ:

أمامك فانظر أىّ نهجيْك تنهجُ؟
طريقان شتّى: مستقيم وأعوجُ

وصار للمنهج فى الميدان العلمى معنى السير المنطقى للعقل لبلوغ المعرفة أو للبرهنة على الحقيقة. وكما يبين ديكارت فى «خطاب فى المنهج» الطريقة التى يجب على كل إنسان سلوكها، لكى يُحسن قيادة عقله، ويؤسس لمنهج يعوّل، علمياً، على التجربة، فلا يكفى «أن يكون الفكر جيداً وإنما المهم أن يطبّق تطبيقاً حسناً».

ويستند منهج ديكارت إلى قواعد أربع: قاعدة البداهة، وتقوم على الإدراك المباشر. وقاعدة التحليل، وتقوم على ما يمكن أن نسميها الآن التفكيك، أى تقسيم أى مقولة، أولاً،

إلى عدد من الأجزاء الممكنة واللازمة لحلها. وقاعدة التركيب وتقوم، ثانياً، على ترتيب الأفكار للانطلاق من الأمور البسيطة والتدرج منها فى الصعود تدريجياً إلى معرفة أكثر تركيباً، وقاعدة الاستقراء وتقوم على مراجعات عامة لكلية الأجزاء بحيث لا تغفل شيئاً منها.

أيضاً يعدد تيموثى كوريغان فى مؤلفه «كتابة النقد السينمائى» ستة مناهج: الشكلى ويُعنى بتحليل العناصر الفنية فى الفيلم. والتاريخى ويعنى بإيجاد أوجه الشبه الأسلوبى عند مخرج الفيلم، والقومى ويعنى بالبحث فى الخلفية الحضارية والثقافية التى تؤثر فى مضمون الفيلم وشكله وأنواعه، ويعنى بأساليب أفلام الخيال العلمى مثلاً أو يتصدى لأنواع فنية معينة فى الأفلام. والإخراجى ويعنى بأسلوب مخرج الفيلم وتطور أساليبه، والأيديولوجى ويعنى بتفسير الفيلم وعلاقته بالبنية الفوقية للمجتمع.

ونحن لا نجد هذه المناهج منفردة، إنما متداخلة، غالباً، فى أساليبها بدرجات متفاوتة، وذلك لا يعنى طبعاً أن المناهج وأنواعها تظل ثابتة، إنما نجدها تواكب معارف العلم وتتجدد معه، لأن أدوات العلم تتغير وحاجاته تتطور.

على هذا نجد، حسب رولان بارت، أن أى منهج فى كتابة النصوص، التى تتفاعل مع غيرها من النصوص، ينتقل إلى مجال تناصى ينطوى على مستويات أركيولوجية مختلفة، تذوب فى كلية أنا الكاتب، الذى يتعامل مع النص.

فالتناص إذن بؤرة مزدوجة، إنه يلفت اهتمامنا إلى نصوص غائبة وسابقة، ويكشف لنا خطأ الاعتقاد باستقلالية النص. فالتناص، كما بلورت مفهومه جوليا كريستيفا، هو: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه وانسجمت مع فضاء بنائه بتقنيات وبكيفيات مختلفة».

ويحذر الدكتور عُلبى الكُتّاب من «التفكير بعقول الغير» رغم أنه يقبل أن يأخذ أحدنا عن غيره، بحيث يُعمل عقله فى ما أخذه، على أن يكون ما يأخذه من وجهة نظر نقدية.

ومن الطريف هنا أن نتذكر جملة بريشت البليغة: «أنا أفكر برؤوس الآخرين، والآخرون يفكرون برأسى، وهذا هو التفكير الصحيح».

### ٢. صباح الخير أيتها السينما

ظهرت الدراسات الطليعية، التى لم تر فى السينما سرداً فنياً، يحاكى سرد المسرح أو الرواية، وتوجهت، أساساً، إلى المساهمة فى تجارب فيلمية خاصة، عالجت فيها الفضاء الفنى "المكان" والحركة "الزمان"، ودورهما فى تنظيم إيقاع الفيلم وترتيب استمراريته،

وشكلت أعمال مثل فيلم "سيمفونية قطرية" للرسام فيكى إيغلنغ و"العودة إلى البيت" لمانى راى، و"باليه ميكانيكى" لفيرناند ليجيه و"العجلة" لأبيل غانس، و"استراحة" لرينيه كلير، منعطفاً فى مسيرة فن السينما، وجرت وراءها كل محاولات السينما الطليعية.

كان المهم فى مثل هذه التجارب، استعمال الرسم، للوصول إلى إيقاع بصرى أشبه بالإيقاع الموسيقى، واستخدام الرسوم المتحركة والمزج بين الصور، عن طريق التعريض المضاعف، واستعمال زوايا غير مألوفة للكاميرا. وبدأ اهتمام الفنانين ينصرف إلى توظيف كل عملية التصوير، لخلق صور أشكال صرفة، عن طريق محاكاة إيقاع الموسيقى، وترتيب حركة الصور وتنظيم وتيرة إيقاعها.

وقد وجدت جيرمان دولاك منظّرة "السينما الصرف" ضرورة أن تستدعى: "الموسيقى فينا الانطباع الذى تقدمه السينما". وأن الفيلم الحقيقى: " الذى نحلم به جميعاً، هو على شكل سيمفونية بصرية، تتجسد على الشاشة" وقارنت بين: "السينما، كفن للرؤية، وبين الموسيقى كفن للسماع"، ووجدت فى الفيلم: "عيناً مفتوحة على الحياة، عيناً أقوى من عيننا، عيناً ترى أبعد مما نراه، عيناً ترى ما لا نراه".

تؤكد الباحثة البارزة لوته أيزنر فى كتابها "شاشة شيطانية" أن هذه الأفكار الطليعية وتجسيدها فى أفلام، كانت التمهيد لصيغة الفيلم "الصرف" ولتجارب الفيلم "التجريدى"، حين تسنّى، للرسامين هانز ريشتر وفالتر روتمان تحقيقها بعد عشر سنوات فى ألمانيا، حينما أستعمل ريشتر فى فيلمه "إيقاع" بعض الأشكال المجردة وجعلها تتحرك بشكل أشبه بإيقاع الباليه، وحينما اقترب روتمان فى فيلمه "برلين، سيمفونية مدينة كبيرة"، من الإيقاع البصرى السيمفونى.

كانت غاية أغلب تلك التجارب، غاية رسام، يبحث فى عالم اللوحة التشكيلية، ليكتشف طبيعة السينما، ولم تكن غايته، كسينمائى، أن يكتشف الوسيط الجديد، ويبتكر تعبيره، وفقاً لقدرات تعبيره الخاصة، بحيث ابتعد الفنان الطليعى عن مواجهة تأليف صور العالم بوساطة الكاميرا، أى إعادة تأليف صور، لا تخضع لإرادة الفنان وحده، إنما تخضع، فى تأليف الصور، التى تسجلها عدسته، إلى حضور أشياء الواقع على شريط فيلمه الحساس، وانطلقت أغلب تجارب الطليعيين من منطق تصوير اللوحة التشكيلية، التى يريدون ابتكار دلالاتها ومعانيها عبر تكوينات، يرسمونها على لوحة قماش بيضاء، ويحاولون، بذلك، تنظيم مكانها الفيلمى داخل حدود إطارها المرسوم "مقصورة الدكتور كاليغارى".

بالمقابل حققت "تجارب" سينمائيين أمريكيين، وفقاً لمنطق قوانين الفيلم الداخلية وتعبيره الفنى المميز، ونجح غرفث، بشكل خاص، فى اكتشاف فضائل آلة التصوير، وتمكن، بوساطتها، من إعادة سرد "زمان" و"مكان" المشهد الواقعى وبنائه، وفقاً لمواقع زوايا النظر المختلفة والمتعددة، ووفقاً لترتيب سيل الصور الإيحائية، عن طريق فضائل المونتاج الخلاقة، بحيث يمكننا القول، إنه مع انطلاق فيلمه "ولادة أمة" أشرق "صباح" الفن السابع: فن السينما الروائية.

## ٣. السينما التجريبية

نفهم من مصطلح "الفيلم الطليعى"، وأصله من الفن التشكيلى، كل تلك التجارب والأبحاث السينمائية المتطرفة، التى حققها فنانون فرنسيون وألمان فى الفترة الواقعة بين العام ١٩١٨ والعام ١٩٣٠، لكنه ينسحب أيضاً على إنتاج سينما الحركات المعاصرة المتأخرة.

فى بداية العشرينيات بدأ رسامون كفاح الفيلم الطليعى، وعارضوا التقاليد المهيمنة فى الإنتاج السينمائى التجارى، وبحثوا فى أفلامهم، فى وسيط السينما كفن بصرى مستقل. وانضم إليهم، بعدئذ، شعراء وكتاب ومخرجون منظّرون، ساهموا فى تحقيق أفلام طليعية، اتخذت مواقعها المميزة فى تاريخ السينما وأصبحت من بين الأفلام الكلاسيكية المهمة.

كان ممثلو تيار هذه السينما فى ألمانيا الرسامان فيكنغ إيغلنغ وفالتر روتمان، أما فى فرنسا فتأسست تيارات تجريبية كثيرة، منها تجارب أولى، تدين بالفضل للمدرسة الانطباعية والدادائية مثّلها أبيل غانس وجيرمان دولوك وجان ابشتاين ورينيه كلير.

ومنذ العام ١٩٢٥ أخذت "السينما الصافية" نتيجة لأعمال الرسامين الألمان، والسينما التجريدية، نتيجة لأعمال دولاك وفيرناند ليجيه، شكلاً غير سردىّ ,واكتشفت السريالية، فى هذه الفترة، أهمية السينما، وحققت فى أفلام مان راى ورينيه كلير ودولاك وجاك بريفير وجان كوكتو وسلفادور دالى ولويس بونويل وجان فيغو، تصورات سريالية مدهشة. وتابع الألمانى أوسكار فيشنغر، فى بداية الثلاثينيات، عمله على تطوير "الفيلم التجريدى"، بينما تحول فالتر روتمان فى فيلمه الطويل "سيمفونية برلين" إلى الفيلم التسجيلى الاجتماعى، وفق مبادئ جمالية الفيلم الطليعى.

كذلك ابتعد بقية المخرجين عن القصة والحبكة الواقعية السائدة فى الفيلم الروائى، وجربوا، عن طريق الصورة، اكتشاف جمالية الحركة والمتناسقات البصرية، واستطاعت

أفلامهم، عن طريق "عصا الساحر الموجودة فى كل كاميرا"، وهى تغوص فى عالم الحلم والحياة، التوغل فى غابة عوالم متخيلة، تمتزج فيها الرؤية البصرية والموسيقية.

وتابع نورمان مكلارن خطا ريشتر، واستمر بالتجريب لأكثر من أربعة عقود، إلى صنع أفلام حتى من دون كاميرا، فبدلا من استخدام المواد الخام فى التصوير، أخذ يرسم بيده على فيلم شفاف رسوماً متحركة وابتدع صوتا موسيقياً، كان ينحته على شريط الفيلم نفسه.

لقد سارت كل هذه التيارات، بجهود منظريها، فى نزع الواقعية عن الواقع، وتحويله إلى إيقاع حلم، وفقا لـ"علامات" تنتزع من حيزها المادى، وتعبر عن دلالات بصرية مبتكرة، لأنهم ارتأوا، أنه لمن العبث تقديم نسخة مطابقة لعالم، يمتثل أمامنا.

وهكذا استطاعت الأرض البكر السينمائية، التى حرثها الطليعيون، فى النهاية، أن تفتح أمام السينما التجارية آفاقاً واسعة. ومثلما يحصل، عادة، فى بقية الفنون، فإن تطور المواضيع والأساليب الفيلمية، ارتبط أيضاً باكتشافات الحركة الطليعية.

فى ختام مقدمة الباحث الكبير جان مترى فى كتاب "السينما التجريبية"، يجد أنها تعنى كل أنواع تجربة مختبر *السينما الطليعية*: من *الفيلم التجريبى إلى الفيلم السريالى* إلى فيلم "تحت الأرض". ويبين، كيف حاولت هذه السينما اكتشاف فنها الصرف، وتخليصه من كل ما لم يكن فيلمياً، إلا أنها، ساهمت،أيضاً، فى جر الفيلم إلى تكوينات فن الرسم وإلى فن الموسيقى، وطبقت فى تجاربها كل ما كان غريباً عن "فن السينما".

يكتب إيزنشتين: "يتمثل أحد الأخطاء فى أن تنقل من أحد فروع الفن إلى فرع آخر منه، نتائج عملية تنطبق على أحدهما.. وإنه لخطأ عميق أن يفرض على فن من الفنون تبنى قوانين خاصة بفن آخر".

## ٤. منطق البحث عن التجريب

حصلت الباحثة بان خلف الجبورى على الماجستير عن دراستها «تأويل النص الشكسبيرى» من قسم *السينما والتليفزيون* فى كلية *الفنون الجميلة*/ جامعة بغداد، وحصلت، بعدئذ، على درجة الدكتوراه من الكلية نفسها على أطروحة «منطق السينما التجريبية»، وسبق لسلسلة الفن السابع فى دمشق أن نشرت أولاً دراسة الماجستير ـ الفن السابع (١٤٨) ـ ونشرت فى هذا العام الأطروحة فى السلسلة ذاتها (٢٠٣)، ويزعم مقدمها أستاذ السيناريو وتحليل النص فى الكلية، الدكتور طه حسن الهاشمى انه «لم

يقرأ مثل أطروحتها فى التراكم المعرفى الذى وصلت إليه عبر الدراسات النوعية للسينما العالمية، سواء المترجم منها أو المؤلف».

الكتاب «محاولة جديدة فى فهم التجريب بشكل خاص فى الفيلم الروائى، فى علاقته الجدلية ما بين اللغة السينمائية والشكل الفيلمى والسرد السينمائى، ويتألف من فصول أربعة: المصطلح والمفهوم، والتوليد التجريبى، والتجريب فى السينما، والحقول الفنية المجاورة وتحليل الأفلام. ولكى تحدد المؤلفة مفهوم الفيلم التجريبى وتختار نماذج منه لتحللها، تأخذ على عاتقها أولاً تحديد المصطلح، لكنها حينما تكتشف، وهنا تبدأ الإشكالية، أن المصطلح مازال يتماهى مع كثرةٍ من المصطلحات، تبدأ بمناقشتها للتجريب فى القفز بالتواريخ ذهاباً ومجيئاً؟ لأن «الإسهاب فى تتبع مساره، سيقودنا ـ يقودها ـ إلى متاهات تبعدنا كثيراً عن أهدافنا»!

وكما تقول الجملة الشائعة: فى التفاصيل يختفى الشيطان، نقرأ أن فيلم إيزنشتين «المدرعة بوتمكين»، الذى لم يلق قبولاً عند طلاب الدراسات الأولية، لأن الزمن، كما يبدو، قد تجاوزه! بعكس أفلام الموجة الجديدة أو سينما الدوغما! ونقرأ أن كازان حينما أخرج فيلمه «أمريكا، أمريكا» بالأسود والأبيض، تجاوز استخدام اللون مختاراً، كذلك صور فيسكونتى فيلمه «الموت فى البندقية» بالأسود والأبيض. من هنا استقامت رؤية كل مخرج لموضوع فيلمه، نتيجة لتنحية اللون، لكى يجرى التركيز على مسائل أكثر أهمية من اللون، والغريب أن اختيار هذين الفيلمين مثالان على تنحية اللون هو غير موفق، لسبب بسيط، لأن فيسكونتى يوظف الألوان فى فيلمه المُلَّون درامياً.

### ما السينما التجريبية؟

إن ما يميز التجريب أن يكون مقبولاً جماهيرياً، وخاضعاً لشروط السوق! لأن الأفلام هى منتج اقتصادى مُكلف، أى بتعبير منى «سلعة مربحة». ولأن التجريب غير الجماهيرى يجعلها سلعة غير مربحة، وعلينا، ضمن هذه المعادلة، أن نفهم أن السينما من دون جمهور لا وجود لها، لأنها أحد فنون الاتصال، وهى خاصة ليست موجودة فى الفيلم التجريبى/ البحث.

والسؤال المركزى الذى يحدد منهج البحث هو: كيف يستطيع المبدع السينمائى، أن يجرب وينجح فى ارتياد آفاق جديدة، لكى يسير على أثره الآخرون، فى وقت يخضع فيه لشروط السوق، التى جعلت السينما تسقط فى براثن رأس المال؟

على الرغم من أهمية الكتاب الثقافية الفائقة، وعلى الرغم من الجهد المضنى فى البحث، إلا أن الاستعمال المجهد لرؤوس الآخرين، عبر الرجوع إلى مصادر متنوعة، مناسبة وغير

مناسبة، نحو ١٢٧ مصدراً، قاد إلى إرباك المنهج «العلمى» الذى سعت المؤلفة منذ البداية إلى اعتماده، لأنها من دونه، كما تؤكد نفسها، لا يجعل العثور على منطق الفيلم التجريبى، سوى مسألة تخضع إلى الكثير من التعسف والمخاطر.

### ٥. الاستعارة فى الأدب والسينما

قلّما توجد فى المكتبة السينمائية العربية دراسات مؤلفة أو مترجمة حول أى من عناصر السرد الشعرية فى السينما، أى حول الأفلام التى جربت فى السرد توظيف عناصر فنية مأخوذة من «الشعر»، ويمكننا أن نُميّز فى خصال سردية الفيلم تيارين: الأول حاول مخرجوه ابتكار أساليب تعبير من «النثر»، والثانى حاول مخرجوه ابتكار وسائل تعبير من «الشعر».

وهناك أمثلة كثيرة تبين أن الفيلم يجمع فى بنيته عناصر سرد نثرية، غالباً ما تكون طاغية، إلى جانب عناصر سرد شعرية مكملة، لأن سرد أى حكاية، يكون فى الغالب ناتج حصيلة جدلية للتيارين، على هذا نجد فى أكثر الأفلام نثرية، مشاهد مبتكرة تنتمى إلى «الشعر».

السينما كالأدب لها قواعد وتقاليد نَشأت خلال ممارسة إبداعية، قادت إلى طريقتين فى التعبير عن دلالة الصورة الفيلمية: واحدة توظّف دوالّها وفقاً لطريقة «التعيين» أى المعنى الحرفى للصورة، بشكل تدل فيه على ما تقوله. والثانية، وفقاً لطريقة «التضمين»: أى المعنى المبتكر الثانى للصورة، بشكل تدل فيه على غير ما تقوله. وغالباً ما يستخدم تيار التضمين عناصر تعبير شعرية، كالاستعارة والمجاز والكناية والرمز، مما قد يخلق صعوبة فى عملية الاستقبال. كتاب تريفور وإيتوك «الاستعارة فى لغة السينما» الصادر بالإنجليزية عام ١٩٩٠، وبنسخة عربية عن المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة عام ٢٠٠٥ يعالج الكتاب خصائص الاستعارة الشعرية والإمكانات

البلاغية فى السينما ويسعى لاكتشافها. وعلى الرغم من أن الكاتب يؤكد أن الاستعارة، فى المقام الأول، هى مفهوم لغوى، وأن الفيلم لا يعمل بالطريقة التى تعمل وفقاً لها اللغات الطبيعية، لهذا تأتى إشكالية تطبيق مفهوم الاستعارة، مفهوماً أدبياً، من طبيعة الفيلم غير اللغوية، وعليه فإنه يسمى كتابه «الاستعارة فى الفيلم»، بينما يتخذ الكتاب المترجم عنواناً آخر، لا ينسب الاستعارة إلى «الفيلم» إنما ينسبها إلى «اللغة السينمائية». لا نريد هنا الحديث عن الأخطاء الفادحة فى ترجمة إيمان عبد العزيز، على الرغم من

مراجعة الناقد سمير فريد لترجمتها، فهي أخطاء جديرة بالتنبيه، لأنها مصدر معاناة قرّاء العربية فى قراءة الكتب المترجمة، سببها ليس فقط سوء الترجمة،غالباً، إنما عدم دقة فى ترجمة المصطلحات أيضاً!

يحتوى الكتاب سبعة فصول، خمسة منها تتناول مفهوم الاستعارة وأنواعها فى الخطاب السينمائى، ويعالج الفصل السادس نظريات الاستعارة عند ثلاثة من المنظّرين هم: الروسى سيرغى إيزنشتين، والكندى روى كليفتون، والفرنسى كريستيان ميتز. ويخصص الفصل السابع لعلاقة الاستعارة بعلم النفس، لأن وظيفتها تأتى من القدرة على إعادة تمثيل الواقع فى بناء الحبكة، التى لا ينحصر دورها فى ربط الأحداث بل أيضاً فى إضفاء المعاني عليها.

يوضح الكاتب، أخيراً، برهانه على كشف الاستعارة، ويصف العملية السيكولوجية عند المشاهد، التى تساعد على فهمها. ويسميها «النظرية التخيلية للاستعارة». ليفسر كيف تتم عملية «رؤية شىء ما بوصفه شيئاً آخر»، ويجعلها محوراً لنظريته، فالاستعارات، ليست صوراً بلاغية تأتى فى سياق الفيلم بل إنها تعمل، كأداة مساعدة، فى كل مستوى من مستويات صياغته الفنية، وتشكل بالتالى، أساس وحدته العضوية.

### ٦. التذوق السينمائى

يهدف كتاب «التذوق السينمائى» للان كاسبيار- ترجمة وداد عبد الله، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩- إلى إلقاء الضوء على الطبيعة الخصوصية للوسيط الفيلمى ومادته الأساسية، أى عناصره البصرية والسمعية وتأثيرها السينمائى فى قدرات المتفرج الإدراكية والانفعالية، منطلقاً من جملة ذكية وردت فى كتاب «علم الجمال» لمونرو برسلى: أنْ نقول ما هو الموضوع الجمالى شىء، وأنْ نقول كيف يُؤثر فينا شىء آخر.

الأدب، مثلاً، يحصل تأثيره فى قراء متفاوتين، منهم القارئ النموذجى والقارئ المُلم بفنون اللغة والقارئ المُطلع والقارئ المُستهدف الذى يُنتَج له كتاب، يُوَجِه إدراكه ويناسب «أفق توقعاته»، وهو فى السينما المشاهد ذاته الذى لا يزال يُشكل معظم المشاهدين.أ

وقد سبق ليورى لوتمان فى كتابه «قضايا علم الجمال السينمائى» أنْ طَرح سؤاله الراهن: كيف يمكن جعل السينما التى بلغت درجة عالية من التعقيد السيميائى الدلالى، فى متناول جمهور شديد التفاوت فى مستواه الثقافى؟ وفى هذا الصدد يبين أستاذ السيناريو سيد فيلد، كيف أن قدرة الجمهور فى فهم الفيلم ومعرفته بعناصر الشكل

والحدث والشخصية والموقف، تجعل من الفيلم فيلماً جيداً، وتخلق جمهوراً يقرأ ويُقوِم ما يشاهد، حينما يذهب إلى السينما.

قد يبدو للبعض أن دراسة خواص الفيلم المرئية، لا تهم، بالدرجة الأولى، سوى صناع الأفلام، لكنها في الواقع خواص يُمكن، أيضاً، أن يدركها رواد السينما الذين كلما تسنى لهم معرفة خواص الفيلم، تيسّر لهم فهمه وحصلوا، باستمرار، على متعهم الجمالية أثناء المشاهدة.

يحلل الجزء الأول من الكتاب العناصر المرئية، انطلاقاً من دراسة تعدد دلالات الوسائل الفيلمية العديدة، كالتدرج اللوني والعلاقة بين استخدام الأسود والأبيض والملون، واستخدام السالب والموجب ونوع العدسات وتأثيراتها في تأطير تشكيلية الصورة، إضافة إلى التوليف وقواعده الإيقاعية في بناء استمرارية ولا- استمرارية الفيلم وتبيان دور مؤثراته البصرية الأخرى. ولا يستثني الكاتِب عنصراً واحداً من عناصر الفيلم التعبيرية بالكامل، بل يُبين طرق استخداماتها المُبتكَرة.

كذلك يتناول المؤلف بالشرح الكيفية التي تخلق الصورة السينمائية *الواقع- واللا-واقع*، وينصرف إلى فحص دقيق للأساليب السينمائية ولبعض أسس نظرية النقد السينمائي ويستشهد بأكثر من ٨٠ مشهداً من أهم الأفلام الصامتة والناطقة لأشهر المخرجين التي أُنتجت من عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٧٢، مثل مقصورة الدكتور كاليغاري لفينيه ١٩١٩، وأكتوبر لإيزنشتين ١٩٢٨، وسارق الدراجة لدى سيكا ١٩٤٧، والفراولة البرية لبرغمان ١٩٥٧، واللاهث لغودار ١٩٥٩، وسكين في الماء لبولانسكي ١٩٦٢، ومعركة الجزائر لجيلّو بونتفيكوفر، والمحاكمة لويلز ١٩٦٢، وبوني وكلايد لآرثر بن ١٩٦٧ والموت في فينيسيا لفيسكونتي ١٩٧١ والعرّاب لكوبولا ١٩٧٢. ويجد الكاتب، بالنسبة للصوت، أنه يشكل بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته أو غيابه وسيلة أخرى للإحساس بحدث الفيلم وفهمه. ويحاول أنْ يبرهن عن طريق تحليل وظيفة الحوار والموسيقى والمؤثرات في فيلم «المواطن كين» لويلز ١٩٤٠ ليصل إلى تفنيد الفكرة الشائعة التي لا تجد في الفيلم، أولاً، سوى أوّلية جانبه البصري، بينما ينطلق هو، عكس ذلك، من تحليله ليخالف هذا التعميم ويعده غير صائب.

## ٧. السينما والحداثة

كانت "الحداثة" في القرن الثامن عشر، حركة تمرد اجتماعية، استقت مرجعيتها وقيمها من الثورة الصناعية، وهي تلك الثورة التي غيرت جميع العلاقات الاقتصادية والاجتماعية. أما "ما بعد الحداثة" فقد استقت مرجعيتها من التغيرات الهيكلية التي حدثت في حقبة ما

بعد الصناعية التاريخية، التى استطاعت فيها الثورة المعلوماتية أن تنقل العالم الميكانيكى إلى العالم الإلكترونى/الافتراضى. على هذا فلم تكن لا الحداثة ولا ما بعد الحداثة ابتكاراً فى السينما، رغم أن تأثيرهما مارس فى سنوات الستينيات والثمانينيات فى السرد الفيلمى دورا مميزاً ضد السينما التقليدية.

كيف تحول الأسلوب السينمائى لاتجاه ما بعد الحداثة؟ ومتى بدأ هذا التحول فى الشكل السينمائى؟ وهل كانت الحداثة أو ما بعد الحداثة ابتكاراً فى السينما؟ وما هى تأثيرات الحداثة أو ما بعد الحداثة فى سنوات الستينيات والثمانينيات فى السرد الفيلمى؟ وإلى أى مدى يستطيع كتابان ظهرا فى مكتبتنا السينمائية- أولهما مُؤلّف وثانيهما مُترجم- أن يعالجا موضوع سينما الحداثة وموضوع سينما ما بعد الحداثة؟

يخصص الناقد علاء عبد العزيز السيد فى كتابه " ما بعد الحداثة والسينما/ الفن السابع (١٨٣-٢٠١٠) دمشق"، دراسة تفصيلية مُسهبة فى فصول ثلاثة يخصصها لإعادة قراءة أولية لمفهوم الحداثة والتغييرات التى طرأت على الحضارة الغربية منذ مرحلة الثورة الصناعية حتى وصلت إلى حافة القرن العشرين، عندما أعلن الإنسان انعتاقه من تحكم النظام الكونى لتمثل لحظة الانعتاق من كل الإرث الإنسانى القديم المتعلق بالفكر أو العمل، كذلك الانعتاق من الرؤية الدينية المسيطرة والمهيمنة على أنظمة الحكم فى العالم الغربى، التى خضعت فى العصور القديمة لمفهوم الحق الإلهى الذى اكتسبه بعض البشر. وبقدوم الحداثة أصبح البديل للإيمان الدينى الإيمان بعقل الكائن الإنسانى، وأصبح العقل النموذج الأمثل الذى يُتّبع لتحقيق التقدم المستمر والتحرر الدائم. لكن الحداثة نفسها تحولت وأصبحت تشكل اعتقاداً شبيهاً بالعقيدة الدينية على أرض الواقع الإنسانى ، لا يقبل أن تمسها أى حركة نقدية، وتأتّى على المؤمنين بها وغير المؤمنين أن يلتزموا بمقولاتها وضوابط قوانينها ،رغم أنها كانت حركة تمردت نفسها على العقائد والمعتقدات الماضية. ومثلت ثورة الطلبة فى عام ١٩٦٨ الخلل، وزعزعت الثقة بالأطروحات والخطابات الحداثية السائدة، التى فسدت وراحت، حسب إدغار موران، تدعى معرفة كل شىء وأصبحت لغتها السحرية تمسك بالواقع وتمتلكه.

يتناول الناقد أيضاً فى إعادة قراءته الثانية ظاهرة ما بعد الحداثة، التى دفعت بها مقدمات عديدة إلى الوجود وقادت إلى تفجير مزيد من الأسئلة، فهى كانت من جهة امتداداً للحداثة، تعيد النظر فى مفاهيمها غير القابلة للتساؤل وتنتزع بهذا خاصية الإيمان بمفاهيمها المعرفية والاجتماعية، لدرجة اختفى فيها العمق الحداثى واختفت عملية

التنقيب البحثي والتأصيل الفكرى أمام زحف واستشراء الذوق الجماهيرى المهيمن على الذوق العام. وعُد الإقبال الجماهيرى مقياساً للنجاح، وأمسى الذوق الفنى الهابط يهيمن على كل ما ينتجه فن ما بعد الحداثة، وتوارت المعايير النخبوية التى استند إليها الفكر الحداثي فى تحديده للمعايير التى يمكن أن توصف بها الأعمال الفنية.

لقد أدت الزيادة المفرطة فى استهلاك الصورة فى عالم تطغى عليه وسائل الاتصال والمعلومات إلى حدوث خلل فى البنية النفسية للمتلقى وصانع العمل الفنى، ولم تعد الخطوط الفاصلة بين الواقع والمتخيل أو بين الواقع والعالم الفنى واضحة المعالم أو محددة بالنسبة لأى واحد منهما، وأصبحت الصور المعروضة دوماً على الشاشة تمتلك سلطة ما على الواقع، فهى قادرة على أن توجده وأن تفعله، وهى قادرة أن تغير من يشاهده وتغير من عالمه.

يستعين الكاتب بمئات الاستشهادات، المنتقاة حتى تزيد على(٤٢٠) مصدراً مؤلفاً ومترجماً، لينهى صفحات كتابه الأخيرة، فى دراسة ما يسميه "انعكاسات ما بعد الحداثة" فى "تمثلات الصورة " ويختار لتحليله سبعة أفلام هى "أوديسا الفضاء" و"عيون واسعة مغلقة عن آخرها" و"٢١ غرام" و"نادى القتال" و"الخط الأحمر الرفيع" و"المصفوفة/ متريكس" و"عدو الدولة". ويرى النقد الإنكليزى إن ما يسمى بعد الحداثة لم تبتكر أسلوبها الخاص، إنما ظهرت كهيمنة ثقافية للرأسمالية المتأخرة، كما يعدُ الناقد نويل كارول الفيلم الما بعد حداثى، ونموذجه فيلم "مخمل ازرق" لدافيد لينش ١٩٨٦، الفيلم الذى يتبع خطوات التقاليد الطليعية السينمائية. غير أننا نفتقد فى الكتاب الدراسة العميقة، التى يمكنها أن تتوغل حقاً فى تلك الأساليب الفكرية والفنية الخاصة لهذه الأفلام، التى يتوجه مخرجوها إلى جمهور شاشة السينما السحرية، لكى يعيدوهم إلى عالمهم الواقعى.

نمت فكرة كتاب جون أور-"السينما والحداثة"، ترجمة محسن ويفى/مكتبة الإسكندرية٢٠٠٦/- من محاولة القيام بفهم تفصيلى للتساؤل السينمائى الخاص بالحداثة ومن إعادة قراءة لذلك الجدل العارم فى مجلة "كراسات السينما" حول فيلم ألان رينيه "هيروشيما حبى"، لأن النقاد وقتئذ، لم يعرفوا إن يضعوا ذلك الفيلم فى أى مكانة فى تاريخ السينما، رغم انه جدد الإحساس بنقاوة فن السينما. ويحاول المؤلف، بعد ثلاثين عاماً، أن يجيب عن السؤال الذى طُرح وقتئذ حول نوعية الأفلام التى تجاوزت الأسلوب السردى التقليدى لتصبح سينما المستقبل. يتناول الكتاب بالدراسة أفلام التى استطاعت بحيوية أن تعقد العلاقة بين السينما والحداثة.

برزت فى الستينيات والسبعينيات أعمال حديثة. لم يكن عمرها السينمائى طويل الأجل، ففى هوليوود أجهض إنتاجها بفعل سياسة السوق، وفى أوروبا تعرضت لمخاطر الرقابة المُزدوجة وحاصرتها الدكتاتورية. وتلازم الأمران لإحباط استمرار أفلام إيزنشتين وبونويل ودراير ولانغ وغيرهم، رغم إن أفلام سينما الحداثة انتشرت فى العالم منذ عام ١٩٧٠، ويتناول بالتقويم أفلام ساتيجيت راى وأكيرا كيروساوا وغلوبير روشا وأندريه فايدا واندريه تاركوفسكى، وهى أفلام أصبحت، كالحداثة نفسها كونية.

## ٨. متعة المشاركة فى اللعبة

ذات مرة سأل بول فاليرى ألبرت إينشتاين: قل لى، كيف تكتب أفكارك؟ هل لديك دفتر ملاحظات، أم أنك تكتب إلهامك على كُم قميصك الأبيض؟ فأجابه إينشتاين: الأفكار نادراً ما تأتى، ولهذا فأنا أتذكرها جميعا.

فى كتاب السينما "بين الجنة والنار" يريد مؤلفه المخرج الروسى اللامع وكاتب السيناريو والأستاذ فى جامعة هامبورغ ألكساندر ميتا أن يضع بيد القارئ المفتاح الذى يفتح الباب المغلق ليدخل إلى مشغل الفنان. "القضية تكمن فى أنى لم أستطع يوما قراءة كتاب مدرسى للدراما حتى نهايته، وكتابه ليس كتاباً نظرياً، إنه دليل للعمل: هذه هى المطرقة وهذه هى المسامير، وعليك أن تدقها فى الخشب"، وإذا كنت لا تستطيع أنْ تدق المسمار فى الخشبة بطرقة واحدة، فاطرقه خمساً، إلى أن ينفذ المسمار نهائياً فى الخشبة.

بدأ ميتا دراسة قواعد الدراما، وكان بحاجة إلى مساحة يربط فيها معارفه القديمة والجديدة وذهل إذ تبين له أنه يعرفها، وان شكسبير وتشيخوف وستانسلافسكى عرفوها من قبل: "لم أكتشف شيئا جديدا يمكن أن يبدل تصورى للدراما، فالأفكار فى فن السينما، لا تقسم إلى فن راق وتسلية رخيصة، فكل ما يمكن أن تعمله صناعة التسلية هو تطوير الأفكار الدرامية الأساس، والأفكار لم تولد فى مكاتب المنتجين، بل ولّدها العباقرة ستانسلافسكى إيزنشتين وتشيخوف، وشكسبير وأرسطو وأمثالهم من العظام".

يقول باحث فى الدراما: "أن تُصنع الدراما التجارية وفقاً لقواعد معينة، لا يعنى بالضرورة أن الدراما الجيدة تُصنع وفقاً لقواعد مختلفة. القواعد هى نفسها، صنعها القدماء العظام وأبدعوا أعمالهم كالسحرة الذين يقومون بطقوس سحرهم فوق النار المشتعلة، أما الصناعة فقد بسّطت السحر إلى مستوى طعام الوجبات السريعة".

ولغرض تبديد الضباب علينا أن نفهم بما يختلف سرد فى الرواية عن السرد فى الدراما، ومع أن كليهما أدب. لكن –فى الواقع– هناك هوة شاسعة تفصل بينهما.إذ يصعب أن نجد كاتباً سرد دراما جيدة مقابل مائة كاتب سرد رواية .الرسام يرسم صورة العالم بالألوان، والناثر يرسمها بالكلمات. نص النثر غنى بالعبارات الكلامية المختلفة، وعن طريق الأسلوب يستطيع إيصال أكثر المعانى دقة، ويستطيع الناثر وصف الأمزجة المتقلبة، ويصوغ معانى عميقة متناقضة. لكن الأساس يكمن فى الأسلوب الذى تكوِّنه الجمل المنحوتة، فنص الدراما (ومن ضمنه نص السيناريو) يختلف عن نص النثر كاختلاف الليل عن النهار، فالوصف فى الدراما عادى لا لون له، والحوارات لها وظيفة واضحة والشاعرية فيها تكمن فى الأعماق، أما الأساسى والمهم، فهو الحكاية الممتعة، التى تستحوذ على اهتمام المتفرج.

مارس ميتا تدريس صف الإخراج فى مدرسة هامبورغ السينمائية، التى أسست لتكون نسخة مُحسّنة من "الصفوف العليا" فى موسكو. وعمل مع مجموعة واحدة لمدة سنتين، قامت بكتابة وتصوير ٤٠ فيلماً، زيادة على تمارين لا حصر لها. وفى سنتين تاليتين أخرجت المجموعة، وفقاً لقواعد الدراما الدقيقة، خمسين فيلماً تراوح زمنها بين عشر دقائق وعشرين، وقد تم اختبار فائدة القواعد، وكيف تعمل، وكيف تحفِّز المخيلة، وكيف يمكن –بمساعدتها– سرد قصة ببداية ووسط ونهاية، أى بفصول ثلاثة تطور الصراع فى السيناريو. فى الأول يُثبت الصراع، وفى الثانى يتطور الصراع، وفى الثالث ينفجر الصراع: نهر يعوم فيه زورق يُقِل الشخصيات. وعلى طريق هذا الزورق تظهر صخور خطرة، يمكن أن تحطم الزورق. النهر هو الظروف المُعطاة، والمجرى هو العامل البديل، والصخور هى العوائق، التى ينبغى تخطيها نحو الهدف. فى نهاية الفصل الأول، ينعطف النهر انعطافة حادة. وهذه هى أول نقطة انعطاف. يضيق حوض النهر، فتزداد سرعة جريانه. وتزداد الصخور "العوائق" أكثر فأكثر. وتضع نقطة الانعطاف البطل على حافة الصراع. فى نهاية الفصل الثانى ينعطف النهر انعطافة حادة، يبدأ بعدها شلال، ويندفع الزورق، فى الفصل الثالث، نحو نهاية كارثة أكيدة.

كتاب ممتع يعلم قواعد الدراما ويساعد فى الحصول على متعة أكبر فى مشاهدة الأفلام. ولا شك أن معرفتنا بقواعد لعبة الشطرنج تجعلنا نستمتع بمراقبة اللعبة، بينما ننتظر نهايتها لنعرف الفائز، والسينما لعبة أكثر تعقيداً من الشطرنج والمشاهد شريك فى اللعب، ومن يعرف قواعد اللعبة يحصل على متعة أكثر. الكتاب فى طريقه إلى النشر؟ وقد أنجز ترجمته عن الروسية المخرج العراقى عبد الهادى الراوى.

# الفصل الرابع

## ١. ما هي السينما؟

حاول رينوار في كتابه "حياتي وأفلامي/سلسلة الفن السابع(٣٥)- ٢٠٠١ دمشق- ترجمة حسن عودة" كتابة سيرته الذاتية بناء على طلب من أصدقائه العديدين، وقد حاول رينوار في كتابه بالدرجة الأولى إعطاء فكرة مفصلة عن مختلف أعماله السينمائية، وهو بهذا لم يحاول وضع قاموس لجميع أفلامه، لأنه يرى إن أندريه بازان أنجز هذه المهمة في كتابه الرائع عن أفلامه، لكنه بالمقابل سيختار من ذكرياته ما يتعلق بشخصيات إنسانية أو بأحداث ساهمت في أن تجعل منه ما هو عليه، ويتطرق رينوار في ذكرياته إلى غرفت وأفلامه التي شاهدها، ويجد أنه بعد خمس وعشرين سنة تعلم منه ما كان عليه أن يتعلمه في هوليوود، ويعترف إن عليه أن يدين له بالفضل لما تعلم منه من الناحية التقنية ومن إنجازه في ابتكار السينما بعيداً عن فن المسرح، وكيف استطاع هذا الرؤيوي أن يصنع فناً جديداً. وعن تجربته في الإخراج في هوليوود يقول: يتم إنجاز فيلم عظيم في هوليوود على غرار تقسيم شمامة إلى حزوز منفصلة، ثم مراكمة الأسماء اللامعة إذ لا تقتصر مقولة نجم على الممثلين، فهناك كُتاب نجوم ومصورون نجوم وفنيو ديكور نجوم، وهكذا يحاول كل منهم أن يلعب دور المغنية الأولى في الأوبرا وكل هذا يتعارض مع إيماني بوحدة الفيلم. فقد كان رينوار يجد السينما كشكل من أشكال الطباعة- شكل آخر من

أشكال التحول الكلى للعالم من خلال المعرفة، وكان يشير إلى الإخوين لوميير، اللذين اخترعا السينماتوغرافيا كالألمانى يوهان غوتنبرغ، الذى اخترع الطباعة.

## هل السينما فن؟

رينوار نفسه يجيب على سؤال السينما: " ليس الفن مهنة من المهن، إنه الطريقة التى تمارس بها مهنة" ويقترح علينا تعريفه للفن:"إنه العمل، فالفن الشعرى هو فن عمل القصائد وفن الحب هو فن عمل الحب".

يذكر سيد فيلد فى كتابه "الذهاب إلى السينما" كيف أخبر رينوار ذات يوم، طاقم العمل فى المسرحية إنه سيقدم لهم عرضاً خاصاً لفيلمه الوهم الكبير La grand illusion الذى أُنتج فى العام ١٩٣٧. وعُدَّ، أثناء عرضه فى ألمانيا، فيلماً يحرض على نزعة الحرب الألمانية. وحظر جوزيف غوبلز، وزير الدعاية النازى، عرض الفيلم فى الحال. وكان كرهه للفيلم كبيراً ونعته بالعدو السينمائى رقم ١"، وأمر بإتلاف كل نسخة أوروبية يتم العثور عليها. وقتها اعتقد رينوار أنه لن يرى الفيلم أبداً مرة أخرى، لكن عندما دخلت وقتذاك القوات الأمريكية إلى ميونيخ فى العام ١٩٤٥، عثرت على نسخة سالبة للفيلم، قام بحفظها، لسخرية القدر، الألمان أنفسهم - و بعد مرور عدة سنوات، تم إصلاح وترميم النسخة تحت إشراف رينوار نفسه ومن ثم طبع نسخ عروض عديدة منه وتجهيزها للعرض.

كيف حصل ذلك؟ يقول رينيه نفسه: إن نسخة الفيلم الأصلية أتلفت فى أثناء قصف مختبرات موريس فى باريس، وحصل فى نهاية الحرب العالمية الثانية أن عثرت السيدة "ويدرر" رئيسة الدائرة السينمائية فى الجيش الأمريكى على نسخة ثانية من سالب الفيلم فى ميونيخ، وأوحى وجودها لى بفكرة شراء حقوق استثمار الفيلم لإصدار ثان. وأنا مدين لتلك السيدة بفرحى العظيم لأنى استطعت أن أعرض للجمهور فيلمى الذى يمثل الشىء الكثير بالنسبة لى من حيث إنه تعبير صادق عن أفكارى وعن عمق إيمانى. الوهم الكبير. تلك هى السينما.

كذلك يتحدث فرانسوا تريفو عن السينما الهوليودية أن فيلماً آمريكياً لا يكون فى نهاية المطاف سوى شريط سيللويد بطول ألفى متر يتتابع أمام أعيننا وهو يسير فوق قضبان سكة الحديد، فى حين أن فيلماً فرنسيا يتقدم مثل عربة على طول طريق شديد الوعورة.

ويكتب تريفو فى مقدمة كتاب بازان عن رينوار: أن جان رينوار أعظم سينمائى فى العالم، وسبق أن صدر نص رائع للمخرج العظيم أرسون ويلز، يحتفى فيه برينوار الذى يجده أعظم المخرجين جميعاً، أما رينوار فسبق له أن قدم فيلم "المواطن كين" وقال عنه: "ما من أحد أبدع ديكور أحلامه كما فعل ويلز".

## ٢. من الكتابة إلى الإخراج

نظر العالم إلى جماعة «دفاتر السينما»، وبضمنهم تروفو، وشابرول، وفالكروزيه، وغودار، وبريفيت، وروومر، على أنهم نواة الموجة الجديدة، مع أنهم لم يدرسوا السينما، لكنهم شاهدوا أفلام أورسون ويلز، وهتشكوك، ووايلدر، وستانلى دونين، وكتبوا عنها، وحينما انشغلوا من خلال وسيط السينما بالتعبير عن الواقع بشتى مجالاته الاجتماعية والسياسية، راحوا يحاكون، بشكل مبتكر، أولئك المخرجين الذين أحبوهم، والذين كشف الناقد أندريه بازان، الأب الروحى للموجة الجديدة، أساليبهم فى بناء المشاهد واستخدام طرق جديدة فى المونتاج، تبرز حضور الواقع الممثل، فى مضمون صورة/مشهد مستمرة، لا يقوم المونتاج بتحريف دلالاتها الحقيقية.

كتب تروفو «شكلت الأفلام مصدر ثقافتى كلها.. فبوسع المرء أن يتعلم تاريخ السينما وحاضرها وماضيها فى المكتبة الفرنسية السينمائية، التى هى مصدر دائم للثقافة، وأنا لست إلا واحداً من أولئك الأشخاص الذين يواظبون على مشاهدة الأفلام القديمة مراراً وتكراراً، سواء أكانت من الأفلام الصامتة أم الأفلام الأولى من السينما الناطقة». (فرانسوا تروفو. الفن السابع٩٢– دمشق ترجمة علاّم خضر).

وكتب غودار «أن تذهب بانتظام إلى السينما وإلى النوادى السينمائية وإلى المكتبة السينمائية، يعنى أن تفكر سينمائياً... أن تكتب عن السينما يعنى أن تصنع أفلاماً».

تجلى تيار الموجة الجديدة السينمائى فى ثلاثة أشكال:

اعتراف مؤلف الفيلم، وهو يروى سيرته الشخصية الخاصة، ويسرد بضمير المتكلم.

لا يتحدث مؤلف الفيلم، إلا عن أشياء يعرفها، وهى تعبر عن أفكاره الشخصية.

لا يتحدث مبدع الفيلم بعيداً عن نفسه، ولا يترك شخصياته تتحدث سوى عن آرائه وأفكاره مهما تغيرت طبيعة أفلامه ومصادرها.

وقف مخرجو الموجة الجديدة، ضد الوجوه التقليدية فى السينما الفرنسية،وراحوا يبحثون عن ممثلين شباب جدد، يمكنهم تقديم لون جديد فى التمثيل، متأثرين فى ذلك

بأسلوب الواقعية الجديدة، التى ظهرت فى إيطاليا فى أعمال زافاتينى ودى سيكا، ومتأثرين كذلك بأسلوب «استوديو الممثل»، الذى أسسه إيليا كازان وصنع نجومه جيمس دين ومارلون براندو.

وتجلت تجربة الموجة الجديدة فى:

* اختيار ممثلين غير محترفين.
* اختيار ممثلين هواة.
* اختيار شخصيات من المغنين والأدباء والكتاب، ليؤدوا أدواراً رئيسة أو ثانوية، وكان اغلبهم من معارف المخرجين.
* اختيار ممثلين غير معروفين يتم اختيارهم فى أفلام عدة، كما فعل تروفو مع جان بيير ليو، وغودار مع آنا كارينا مثلا.
* تعاملت الموجة الجديدة بمبادئ عمل مع الممثل بطرق مختلفة. تروفو، تعامل بصرامة شديدة في توجيه ممثليه، بينما غودار ورينيه كانا يتيحان للمثل حرية الأداء وارتجال الحوار. (تروفو والموجة الجديدة. الفن السابع7– دمشق ترجمة إسماعيل جمول).

ابتكرت الموجة الجديدة تشكيلية صورة، عبر عمل المصور هنرى ديكاى مع المخرجيْن لوى مال وشابرول، تستنبط جمالياتها من حكاية الفيلم ومن تصوّر مخرجه. بينما ابتكر المصور راوول كوتار، الذى بدأ عمله مع غودار، جمالية صوره بأسلوب تسجيلى: تحرير الكاميرا واعتماد إضاءة طبيعية ورصد استمرارية الحدث الدرامى فى بيئته الطبيعية، وقد أطلق بازولينى على أسلوبه «سينما شاعرية».

## ٣. الموجة الجديدة فى السينما

كان من الطبيعى على جميع المنظّرين تقريباً الافتراض أن المجال المناسب لوسيلة تسجيل الفيلم كان المجال العينى الملموس. حتى إن المونتاج الجدلى لإيزنشتين اعتمد تماماً على الصورة الملموسة، وقد نطلق عليها جدلاً متبادلاً للعلاقات الموضوعية. وباستثناء إيزنشتين، لم يعبّر أى من المنظرين السابقين عن الفيلم كوسيط ذهنى يمكن من خلاله التعبير عن المفاهيم المجردة.

وفى إشارة مرتجلة إلى إيزنشتين لاحظ أستروك "أن السينما تتجه الآن نحو شكل يجعل منها لغة دقيقة سيمكنها فى وقت قريب من كتابة الأفكار رأساً على الفيلم، حتى دون حاجة إلى الرجوع إلى تلك الصور الحافلة بالتداعى والتى كانت مصدر بهجة للسينما

الصامتة، غير أن ما أراده أستروك كان شيئاً أكثر من ذلك. ". وكانت الكاميرا – قلم، عند أستروك مذهباً للوظيفة لا للشكل. كما أنها كانت تكملة ملائمة للممارسة النامية للواقعية الجديدة التى أثرت فى بازان، فقد دعا أستروك عام ١٩٤٨ إلى بدء عصر جديد للسينما، أطلق عليه عصر "الكاميرا – قلم"، وتنبأ للسينما بأنها سوف "تتحرر تدريجياً من طغيان ما هو بصرى، ومن الصورة ذاتها، ومن المقتضيات الملحة والملموسة لسرد القصة، لتصبح وسيلة كتابة، تماماً بنفس مرونة اللغة المكتوبة ودقتها". وقد تحدث العديد من المنظرين الأوائل عن "لغة السينما"، إلا أن مفهوم الكاميرا – قلم، كان أكثرها دلالة وتحديداً، ولم تكن رغبة أستروك فى أن يطور الفيلم من مصطلحه الخاص فقط، بل أراد لذلك المصطلح أن يكون قادراً على التعبير عن أكثر الأفكار دقة.

كتب بازان: "إن تطور لغة السينما تميز بوجود تيارين متعارضين، مثّلهما المخرجون الذين آمنوا بالصورة، والمخرجون الذين آمنوا بالواقع"، وعلى عكس الشكلانيين فى المونتاج، الذين وجدوا فى ميزانسين الصورة، حسب إيزنشتين، قلب الفيلم السينمائى، وجد بازان فى ميزانسين المكان، جوهر الفيلم الواقعى، واكتشف أن عمق المجال البصرى الواضح فى إطار صورة "اللقطة/ المشهد" عبر عمق العدسة البؤرى الواسع، يسمح للمشاهد بأن يشارك أكثر فى تجربة الفيلم، وذلك انطلاقاً من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان، والحفاظ على زمن استمراريته. ورأى فى تطور أسلوب "عمق الميدان"، لا مجرد أسلوب فيلمى بديل، بل "خطوة جدلية متقدمة فى تاريخ اللغة السينمائية". ويلخص أسباب ذلك على الشكل التالى: " يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة، هى أقرب من علاقته بالواقع"، كما يجعل مشاركته فى الحدث الممثل أكثر إيجابية، لأن معنى الصورة يمكن أن يأتى من اهتمام المتفرج نفسه ومشيئته. أكثر من ذلك، وجد بازان فى مونتاج إيزنشتين، مونتاجاً ذهنياً استدلالياً بكل معنى الكلمة، بينما يتأتى على الواقعية الجديدة الآن أن تعيد إلى السينما إدراك الواقع وغموضه وفهمه، وبالتالى يجب أن يرتبط شكل الفيلم ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية، أى بالميزانسين. هنالك، إذن، واقع واحد فقط لا يمكن تجاهله فى السينما – واقع المكان، والمهم ألا يلعب فى هذا الواقع حضوراً لممثل وحده الدور المهم، إنما يلعب فيه حضور المتفرج دوره أيضاً. فما دام لا يوجد حضور غير منقوص للواقع، فإن الواقع يصبح العالم الحقيقى نفسه"، وعلى هذا الأساس، فإن شكل الفيلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات مكانية، أى بالميزانسين.

كان الوجودى أندريه بازان يعمل على تطوير نظرية سينمائية كانت استنتاجية – قائمة على التطبيق والممارسة، وقد تواصل هذا العمل أكثر عن طريق مطابقته وتفحصه النقدى للأنواع الفنية، وقد كتب بازان يقول: "إن وجود السينما يسبق جوهرها"، ومهما تكن النتائج التى استخلصها، فقد اقتربت مباشرة من تجربة الواقع الملموس للفيلم، وجربت وضع حجر الأساس لنظرية أخلاقية وسيميائية، ستأخذ أهميتها لاحقاً.

ومع أن بازان لم يعش طويلاً ليحاول صياغة نظرية كاملة، لكن آراءه تركت أثرها العميق على جيل من المخرجين السينمائيين، بشكل لم تنجح فيه النظريات المهمة لآرنهايم وكراكاور. واستطاع بازان أن يؤثر تأثيراً موحياً على عدد من زملائه فى "دفاتر السينما"، المجلة التى أسسها عام ١٩٥١، وهى أكثر المجلات السينمائية أهمية وتأثيراً فى التاريخ، وكانت خلال الخمسينيات ومطلع الستينيات، أشبه بمأوى للمثقفين النقاد، أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وكلود شابرول وأريك رومر وجاك ريفيت وغيرهم. وقد ساهم كل هؤلاء، مساهمة فعالة فى تطوير نظرية بازان.

مضى أكثر من عشر سنوات قبل أن تتحقق رؤية الناقد السينمائى ألكسندر أستروك فى سينما الموجة الجديدة. وفى غضون ذلك بدأ تروفو وغودار والآخرون فى تطوير نظرية التطبيق النقدى على صفحات مجلة "دفاتر السينما"، وشكلوا، كمخرجين، الرعيل الأول من السينمائيين الذين كانت أعمالهم موضع دراسة متقنة فى تاريخ ونظرية السينما، ولم تكن أفلامهم مجرد أمثلة تطبيقية للنظرية وممارستها، بل غالباً ما كانت هى نفسها مقالات نظرية، برهنت، لأول مرة، عن إمكان كتابة نظرية فى السينما، بدلاً من طبعها على الورق.

**٤. سينما المؤلف**

كان فرانسوا ترفو أفضل من عبّر عن المبدأ النظرى الأساس، الذى حدد هوية مجلة "دفاتر السينما" فى الخمسينيات. ففى مقالته المتميزة "الاتجاه اليقينى للسينما الفرنسية" طور تروفو المصطلح النظرى "سياسة المؤلف"، الذى أصبح أشبه بالشعار، الذى تجمّع حوله النقاد الفرنسيون الشباب، ونشأ عنه ما يعرف الآن ب"سينما المؤلف" كما عرفها بازان: "تتألف سياسة المؤلف باختصار، من اختيار العامل الشخصى فى الخلق كمقياس للمؤهلات، ومن ثم الافتراض بأنها مستمرة بل وتتقدم من جيل إلى آخر".

ولعل نظرية جان – لوك غودار فى المونتاج كانت أكثر أهمية من سياسة تروفو مع أنها كانت أقل تأثيراً أحياناً، وقد ابتكر غودار، باعتماده على نظرية بازان، التركيب الجدلى

الأساس بين الميزانسين والمونتاج، كوجهين مختلفين لنفس النشاط التعبيرى، وقاد ذلك إلى فهم المونتاج والميزانسين معاً فى نظرية وممارسة إخراج الفيلم لمدة طويلة.

ويكتب غودار: "إن المونتاج هو فوق كل شىء جزء مكمّل للميزانسين، وتُشبه محاولة فصلهما عن بعض، محاولة من يفصل الإيقاع عن اللحن، فما إن يسعى شخص ما إلى رؤية شىء فى المكان، حتى يسعى آخر إلى رؤيته فى الزمان". وأكثر من ذلك، فالميزانسين عند غودار يتضمن المونتاج تلقائياً، ففى سينما الواقع السيكولوجى التى استمدت أصولهما من بودوفكين وأثرت على أفضل ما قدمته هوليوود، يستعير التركيب "وجهة نظر" شخصيات الفيلم النفسية فى السرد المونتاجى ويكوّن تقريباً تعريف المونتاج".

لقد أعاد غودار تعريف المونتاج كجزء من الميزانسين، وأن تركيب التضاد التقليدى عند غودار بسيط جداً، وله نتيجتان طبيعيتان مهمتان: تتلخص الأولى فى أن يكون الميزانسين غير صادق تماماً، كالمونتاج عندما يستخدمه المخرج لتشويه الواقع، أما الثانية فتتلخص فى ألا يكون المونتاج بالضرورة دليلاً على سوء نية المخرج. فمما لا شك فيه، أنه يمكن تقديم الواقع على سجيته بشكل أفضل من خلال الميزانسين، الذى يبقى فى المعنى البازانى الصارم أكثر أمانة وصدقاً من المونتاج، إلا أن غودار أعاد تعريف حدود الواقعية بحيث لم نعد نركز الآن كثيراً على الواقع المطواع (علاقة المخرج الملموسة مع مواده الأولية)، ولا على الواقع السيكولوجى (علاقة المخرج القائمة على التلاعب النفسى بالمتفرج)، بل على الواقع الذهنى (علاقة المخرج الجدلية أو الحوارية مع المتفرج). عندئذ تكف تقنيات كالميزانسين والمونتاج أن تكون ذات اهتمام أساسى. ونحن المعنيون أكثر بـ"صوت" الفيلم: هل يؤدى المخرج عمله بإيمان عميق؟ وهل يحدثنا مباشرة؟ وهل صمم آلة للتلاعب؟ أم أن الفيلم عبارة عن خطاب صادق؟

وكان غودار مغرماً باقتباس الأقوال المأثورة عن واحد من أساتذته السابقين، الفيلسوف برايس بارين: "تفرض علينا العلامة أن نرى الشىء من خلال دلالته". فالواقعية المطواعة أو المادية تتعامل فقط مع ما هو مدلول. والواقعية الذهنية أو الإدراكية الحسية، الأكثر تقدماً عند غودار، تشتمل على ما هو دال، كما دأب غودار على الاقتباس من أقوال بريشت المأثورة حول أن "الواقعية لا تتلخص فى إعادة إنتاج الواقع، بل فى تبيان كيف هى الأشياء واقعياً"، وكلا هذين المفهومين يركزان النقاش الواقعى على مسائل الإدراك الحسى. وقد توسع كريستيان ميتز فى وقت لاحق فى تطوير هذا المفهوم، وتوصل إلى إيجاد تفريق مهم بين واقع مادة الفيلم وواقع الخطاب الذى يتم فيه التعبير عن تلك المادة.

وكتب فى هذا الصدد: "هنالك من ناحية انطباع الواقع، كما أن هنالك، من ناحية أخرى، الإدراك الحسى للواقع..".

وفى الوقت، الذى كانت فيه السينما تنتقل من نظريات فنية مجردة إلى نظريات تُعنى بالعلاقة مع المتفرج، ساعدت أفلام الموجة الجديدة، على تمهيد الطريق لإبداعات سينمائية شخصية أصبح الفيلم، بوساطتها،كالأدب، يفهم كنتاج لصوت مؤلف جلى وواضح، وكان هدف مخرجيها اتباع سياسة فى صنع الفيلم تساعد المتفرجين على فهم الواقع دون التباس: "فكما يكون لنا حرية الاختيار، يكون لنا أيضاً حرية التأويل".

## ٢. غودار يكتب عن غودار

نشر كتاب "غودار يكتب عن غودار" فى جزءين، يضم الجزء الأول من الكتاب مقالات نشرت فى مجلة "دفاتر السينما" فى السنوات ١٩٥٠ إلى ١٩٥٩. أما الجزء الثانى منه فيضم فى الغالب مقابلات عديدة يتحدث فيها غودار عن تجاربه السينمائية فى السنوات الماوية ١٩٦٨ - ١٩٧٤، وفى سنوات التليفزيون ١٩٧٥–١٩٨٠. ويتصدر الكتاب بيان يبين فيه غودار أن السينما الأمريكية إمبراطورية تسود العالم وأن علينا، رغم جهودنا المتواضعة، أن نخلق فيتنامين اثنتين ونناضل فى جبهتين لخلق صناعات سينمائية وطنية حرة، متآخية رفاقية؟

نتطرق أولاً إلى المقالة المهمة "المونتاج همى الجميل" التى نشرت فى الجزء الأول التى يرى غودار فى "أن المونتاج هو فوق كل شىء جزء مكمّل للميزان سين، لا يمكن فصلهما عن بعض، كما لا يمكن تماماً لأحد أن يحاول فصل الإيقاع عن اللحن.. أكثر من ذلك، فالميزانسين عنده يتضمن المونتاج تلقائياً: "فما إن يسعى شخص ما إلى رؤيته فى المكان، حتى يسعى آخر إلى رؤيته فى الزمان"..لأن المونتاج هو غاية الإخراج الخفية: " فإذا ما كان الإخراج نظرة عين، فالمونتاج هو خفقان قلب"، وإن " فيلماً يتم إخراجه بشكل عبقرى، يعطى انطباعاً باستمرارية كلية تلغى المونتاج، كما أن فيلما يتم تركيبه بشكل عبقرى يعطى، أيضاً، انطباعاً بإلغاء الإخراج".

نتطرق أولاً إلى المقالة المهمة "المونتاج همى الجميل"، التى نشرت فى الجزء الأول. يرى غودار فى "أن المونتاج هو فوق كل شىء جزء مكمّل للميزانسين، لا يمكن فصلهما عن بعض، كما لا يمكن تماماً لأحد أن يحاول فصل الإيقاع عن اللحن.. أكثر من ذلك، فالميزانسين عنده يتضمن المونتاج تلقائياً: "فما إن يسعى شخص ما إلى رؤيته فى المكان،

حتى يسعى آخر إلى رؤيته في الزمان"..لأن المونتاج هو غاية الإخراج الخفية: " فإذا ما كان الإخراج نظرة عين فالمونتاج هو خفقان قلب". وإن " فيلماً يتم إخراجه بشكل عبقري، يعطي انطباعاً باستمرارية كلية تلغي المونتاج. كما أن فيلما يتم تركيبه بشكل عبقري يعطي، أيضاً، انطباعاً بإلغاء الإخراج"، "فالإخراج نصب مكيدة يقال إنها ركبت "مُنتجت" على نحو جيد أو سيئ".

يهمنا كذلك أن نتطرق إلى رأي غودار في هتشكوك، ففي المقابلة التي أدارها معه الناقد سيرج جولي، ونشرت في الجزء الثاني. يعتقد غودار أن هتشكوك أعاد للصورة قوتها وترابطها، وجعل الناس يبتهجون ويكتشفون مجدداً، كيف أن السينما ما زالت تملك تلك القوة الخارقة، التي لا يضاهيها أو يعادلها شيء. وهو يرى أفلامه بصرياً، ربما لأنه ينتسب إلى جيل السينما الصامتة، التي جاءت قدرته البصرية منها، وعنده تأتي القصة من الفيلم وتتطور معه، وهو الشاعر الملعون الوحيد الذي حقق نجاحاً تجارياً واسعاً بلا حدود، وامتلك حرية عمل أفلامه دون تدخل من أحد. كما أنه اكتشف أسرار تركيب الفيلم. وبينما يعمل غودار على مشروع كتاب عن "تاريخ السينما"، يحاول أن يكون أشبه باكتشاف قارة مجهولة، هي مونتاج الفيلم، يجد أن هتشكوك اكتشف كل شيء في هذه القارة، بعكس الآخرين الذين اكتشف كل منهم نواحي صغيرة منها. ويذكر: "حينما كتبت "دفاتر السينما" عنه قالت هو سينما والآخرون "نفاية"، اتفق وقتئذ مع المجلة الساقي في الحانة المجاورة".

تشكل وفاة هتشكوك، بالنسبة لغودار، مثل وفاة روسلليني، نهاية عصر، جاء بعده عصر آخر يتوقف فيه البصري وينحسر، ويعقب: "أشخاص مثل أورسون ويلز ومثلي، نحن غرقى نصارع الأمواج". أتذكر جملة قالها هتشكوك مرة: "أصنع سينما بالقدر الذي يسمح لي به شباك التذاكر"، وبوسع المرء أن يؤكد أن أفلامه المهمة التي عرفها تاريخ السينما، عرفت أيضاً كيف تأتيه بالمال الوفير من هذا الشباك؟.

نشر كتاب "غودار يكتب عن غودار" في جزءين في سلسلة الفن السابع (من منشورات وزارة الثقافة/ دمشق في العام ٢٠٠٣ والعام ٢٠٠٧ وترجمة عبد الله عويشق).

## ٣. ماركس والكوكا كولا

يعد جان لوك غودار، حسب النقاد والباحثين، من أهم التجريبيين في السينما العالمية، مخرج مبدع، أسلوبه مزيج من سينما فيرتوف: " سينما الحقيقة" تسجيل صورة الواقع، وسينما وارهول: تسجيل الزمن الواقعي، ومسرح بريشت "التغريب": تحطيم صورة

التماهى، ينفذ إلى جوهر الواقع ليعرض تناقضاته، تلازمه دائماً موضوعاته وتحقيقاته السياسية -الفلسفية، وتبدو أفلامه أشبه بفصول من دراسة طويلة لا تنتهى عن المجتمع الرأسمالى، فنان قلق ممزق بين الراديكالية البورجوازية والاندفاعات الثورية، فرؤيته لجيل كامل فى فيلم" مذكر مؤنث" مثلاً،هى لوحة عن جيل الستينيات الباريسى:.رؤية تتعايش فى داخلها الأضداد: جيل ماركس والكوكا كولا.

يبنى غودار فى أفلامه محطات للهجوم على المونتاج التقليدى، منتهكاً الأعراف والتقاليد، يهدم ويتهدم، يدمر ويتدمر: "اعتدتُ أن أقرع وعائى بشدة على قضبان الزنزانة، وتركونى أحدث كل ذلك الضجيج والصخب (..) أردت أن أقهر قلعة السينما التقليدية، وحينما فعلت، أقمت فيها كسجين". لم تكن أفلامه مجرد أمثلة تطبيقية للنظرية فحسب، بل غالباً ما كانت نفسها مقالات نظرية، ولأول مرة، كما قيل، تكتبُ نظرية الفيلم فى السينما بدلاً من أن تطبع على الورق، ولعل نظريته فى المونتاج كانت أكثر أهمية، وتطورت، فى منتصف الخمسينيات، فى سلسلة من المقالات واظب على كتابتها فى مجلة "دفاتر السينما" وعبر عنها جيداً فى مقالة "المونتاج - همى الجميل". وقد ابتكر غودار، باعتماده على نظرية بازان حول العلاقة بين الميزانسين والمونتاج، تركيباً جدلياً لهاتين الموضوعتين اللتين حكمتا نظرية الفيلم لمدة طويلة.

وتتعمق صلة غودار فى تعامله الفنى بالواقع بشكل أكثر غنىً وعمقاً، ففى سلسلة مقالاته السينمائية الصعبة، التجريبية والاختبارية، وسّع نظريته عن الإدراك الحسى للفيلم، بحيث أصبحت تشمل العلاقة السياسية بين الفيلم والمتفرج، ودأب غودار على الاقتباس من أقوال بريشت المأثورة حول أن "الواقعية لا تتلخص فى إعادة إنتاج الواقع، بل فى تبيان كيف هى الأشياء واقعياً". فهو أعاد تعريف حدود الواقعية بحيث لم يعد التركز كثيراً على علاقة المخرج الملموسة مع مواده الأولية ولا على الواقع السيكولوجى، أى مدى التلاعب بالمتفرج، بل على الواقع الذهنى، أى علاقة المخرج الحوارية مع المتفرج. ويتميز بحثه الدائم فى خلق صلة جمالية بالواقع أصيلة، تعدد وتنوع فيها أساليبه السينمائية: " أنا مع روسلليني، الذى يقول: "يتوجب على المرء أن يتغير وأن يجرب ويعمل دائماً شيئاً آخر.. فذلك يثرى حقاً". ويكتب الصحفى السينمائى الأمريكى جيدون باخمان عن غودار: "حينما كنا نلتقى دائماً، كان قد أخرج فيلمين جديدين، وغيّر من نفسه. وأصبح غودار اليوم - غودار اللحظة، أما الشيء الذى لم يكن يتغير عنده أبداً، فهو مقدرته على التغيّر: صفته العظيمة". ويشخص بازوليني غودار بذكاء: "إن حيوية غودار لا تعرف حدوداً أو خجلاً أو ريبة. وهى تعيد تكوين العالم فى ذاتها. كما أنها تسخر حتى من نفسها".

## ٤. يحبون السينما لكنها لا تحبهم

كثير من الناس يحبون السينما، لكن السينما لا تحب إلا قليلاً منهم.

يأتى سوء الفهم عند معظم النقاد من فهمهم المُلتبس لشخصية غودار السينمائية، فهم يتعاملون مع أفلامه منطلقين من نجومية موهبته، التى يبدو مصدرها طبيعة أفكاره الألعية المتضادة التى بدأها منذ نجاح فيلمه الروائى الأول «اللاهث»، والتى سبق له أن عبر عنها فى كتاباته النقدية المثيرة للجدل فى مجلة «دفاتر السينما». وكان يمكننا حتى أن نرى فى حالات تواضعه القصدية اعترافاً مباشراً منه بصحة فوضوية شخصيته الفكرية: «فى ما يخصنى اعبر عن نفسى بشكل سيّئ، لكنى لم أفقد الإرادة فى أن أحول طريقة تعبيرى، كى اعبر عن نفسى بشكل أفضل». ونحن نكتشف فى أفلامه أيضاً محاولات قصدية لاغتصاب هذه الموهبة فنياً فى جزئياتها لحسن الحظ، وذلك لجعلها مجرد أمثلة تطبيقية «لأفكار حاول أن يكتبها فى السينما بدلاً من أن يطبعها على الورق».

فى مقابلة نشرت فى «دفاتر السينما» فى الشهر الثالث من عام ٢٠٠٠ نكتشف فيها غودار آخر، غودار هادئاً، مسالماً ومراقباً ثاقباً للسينما فى وضعها الحالى: «أنا اليوم مثل طبيب يتحدث حول مريض.. المرض يأتى من المريض وليس منى. الشيء نفسه مع الفيلم او مع الرسم أو الكتاب عليك أولاً أن ترى ماذا يقول الفيلم، لكى يكون بوسعك أن تتكلم عنه. لم أكن تقريباً ناقداً جيداً كما هو شأن بعض الآخرين. فقد كتبت نوعاً من النقد المزاجى الذى أمّن لى وجودى الثقافى، لكن تريفو كان أفضل ناقد، ورومير كان أكثر أكاديميةً، ونصه الأول (السينما فن المكان) ذو أهمية كبيرة لكل واحد، وأنا لا أعرف ماذا ينتقد النقاد، إنهم يمتحنون أفكارهم التى تطورت من أجل اعتاق فيلم خاص. نحن نتقاسم الأشياء لنتحدث (عنها) ولا (حولها)».

السينما هى آخر فن ذى تقاليد صورية، وسحر الفيلم يأتى من إخراجه للشاشة، وأفلام اليوم هى سينما ذات توجه سيناريو أدبى، فمنذ غوتنبرغ انتصر النص وجرى نضال طويل، زواج أو علاقة غرام بين اللوحة والنص، ثم انتشر النص فى النهار. يتحدث الناس كثيراً عن الصور، لكن اليوم هناك فقط النص، هناك السيناريو الذى يعد اليوم بمنزلة الإنجيل.

كثير من أفلامى أجدها رديئة تقريباً أو متحذلقة. لقد نجحت فى تصوير بعض المقاطع التى تُوّجت بالنجاح، لكنها نادرة تلك التى تصمد من البداية إلى النهاية. ربما «ألمانيا عام ٩٠»، و«المكان القديم» مع اننه-مارى مييفيل و«ج-ل-ج»، وبعض الأفلام التى لم تكن أبداً

ناجحة كثيراً. ففى«بيرو المجنون» عدد من اللحظات الشيقة، لكن الكل لا يصمد. هناك لقطات جميلة فى بعض أفلامى، وهذا كل شىء. ورغم من يستشهد بفيلم «عصابة المنبوذين» لكنه بصراحة فيلم ردىء، بينما «مذكر/مؤنث» أفضل، ففيه بعض الأفكار الجيدة. كنت دائما موزعاً بين ما هو مقالة وما هو رواية.

أنا حساس بالنسبة للأسماء، لأننى أدركت كم ألحق باسمى الضرر، واستفدت منه خطأ، واحتاج الأمر منى بعض الوقت لأفهم انه كان يعمل ضدى، وبودى لو أقدم فيلماً تحت اسم مختلف، رغم أن ذلك أمر غير واقعى.

# الفصل الخامس

## ١. أهم مائة فيلم مصرى

فى مئوية السينما المصرية (١٩٠٧-٢٠٠٧) أصدر مركز الفنون بمكتبة الإسكندرية، التى يرأس فيها سمير فريد تحرير سلسلة كتب "دراسات سينمائية" قاموساً عن أهم مائة فيلم مصرى. وقد شكل مركز الفنون عام ٢٠٠٥ لجنة من الخبراء لاختيار الأفلام المائة، وكلف الناقد سمير فريد بإعداد قائمة بالأفلام، لتكون أساساً لعمل لجنة اشترك فيها أحمد الحضرى وكمال رمزى. وبعد الحذف والإضافة، استقر النقاد الثلاثة، بعد استبعاد ١٨ فيلماً، على المائة فيلم النهائية. ثم بدأت مرحلة إعداد القاموس، التى استغرقت عامين، وقامت به لجنة من نقاد السينما، تحت إشراف أحمد الحضرى، هم سمير فريد وكمال رمزى ومصطفى درويش وهاشم النحاس ورفيق الصبان وفوزى سليمان ومحمود على وطارق الشناوى وفريال كامل وفريدة مرعى.

وتكشف قائمة المائة فيلم أفلاماً لمخرجين تبدأ بالفيلم الأول لأحمد بدرخان "نشيد الأمل/١٩٣٧" وتنتهى بالفيلم الروائى الطويل الأول "عمارة يعقوبيان/٢٠٠٦" للمخرج الشاب مروان حامد، والسيناريو لأبيه وحيد حامد، عن رواية علاء الأسوانى.

والطريف أن يكتب الحضرى عن الفيلم الأول وينهى القاموس بالكتابة عن الفيلم الأخير، ويذكر أن إدمون تويما عرض قصة له على "شركة أفلام الشرق" ليكون فيلمها

الأول الذى تنتجه، لكن أم كلثوم وجدت القصة "إفرنجية النزعة" لهذا أُعيد تمصيرها بمشاركة أحمد بدرخان وفكرى أباظة وأحمد رامى.

أما عن الفيلم الثانى فنقرأ كيف تأتى أهميته من كونه أضخم إنتاج سينمائى مصرى دون منازع، إذ زادت على عشرين مليوناً من الجنيهات وصاحبت إنتاجه حملة دعائية تفوق كل ما سبق، وأغدق مسؤولو شركة "جود نيوز" الأموال على حملة دعايته فى مهرجان برلين ومهرجان تريبيكا السينمائى فى نيويورك ثم فى مهرجان كان. كل هذه الدعاية تمت قبل بدء عرض الفيلم العام فى بلد إنتاجه مصر!

وقد سبق لمهرجان القاهرة السينمائى فى العام ١٩٩٦ أن قام باختيار أفضل مائة فيلم مصرى، بعد أن توجه باستمارات الاختيار إلى عدد من السينمائيين والنقاد والصحفيين، استجاب منهم حوالى مائة. وجرى تحديد الأفلام بناء على الأصوات التى نالها كل فيلم. وصدر، عندئذ، كتاب خاص بتلك المناسبة بعنوان "مصر مائة سنة سينما" وكان المقصود بهذا العنوان مائة سنة من العروض فى مصر ولا من الإنتاج السينمائى.

تحت أيدينا كتاب يضم قائمة "أفضل ١٠٠ فيلم أمريكى" لمحمود الزواوى، وهى قائمة صدرت فى ذكرى مرور مئة عام على الأفلام السينمائية، التى أعلن فيها معهد الأفلام الأمريكى "قائمة موثوقة لأعظم ١٠٠ فيلم فى تاريخ السينما، اختارها أكثر من ١٥٠٠ من قادة المجتمع السينمائى فى أمريكا، وهم من الكتاب والمخرجين والممثلين والمنتجين والمصورين وفنانى المونتاج والمؤرخين السينمائيين والنقاد، وتم اختيار المائة فيلم الأولى من قائمة ترشيح أولية تضمنت ٤٠٠ فيلم روائى طويل تم إنتاجها بين العامين ١٨٩٦ و١٩٩٦.

ويذكر شريف محيى الدين مدير مركز الفنون أن قائمة الأفلام المائة، يعبر اختيارها عن وجهات نظر النقاد الثلاثة، ولا يرى حرجاً فى ذلك، ففى كل بلاد العالم، يقول، توجد قوائم مماثلة، وبعضها يعدها خبير واحد، فالعبرة ليست بكم المُعدين!

## ٢. محاورات سينمائية

أراد سمير فريد لكتابيه "حوار مع السينما العربية والعالمية" عام ١٩٩١، و"محاورات مع السينما المصرية" عام ١٩٩٣ أن يعيد نشرهما فى كتاب "حوارات سينمائية– صدر فى سلسلة الفن السابع (١٥٨) فى دمشق ٢٠٠٨–، ويضم الكتاب ٣٩ حواراً مع مخرجين مصريين وعرب وعالميين أجراها الناقد منذ العام ١٩٦٧ حتى العام ١٩٨٩.

يكتب الناقد عدنان مدانات حول إشكالية السينما وموقع المخرجين العرب فى المشهد السينمائى العالمى: إن ما أحد منهم ارتقت أفلامه لمستوى الإبداع النابع من الموهبة المتفردة والرؤية الذاتية الأصيلة التى تُميز المبدع عن غيره وتجعل منه علماً بارزاً فى مجال الإبداع السينمائى العالمى. غير إننا نجد أنه ليس من الإنصاف تقويم السينما المصرية، مثلاً، وفقاً لمعايير فنية وإبداعية، مادام استمر مخرج الفيلم الطموح أسيراً لجوهر طبيعة صناعته التجارية، حتى فى حالات نجاح نماذجه الكلاسيكية، لأن الفيلم المصرى الطموح، ارتبط ارتباطاً مباشراً "بمكوّنات" سياق تطوره التاريخى، أى بظروف نشأته وتمويله وتوزيعه وبالرقابة الرسمية والاجتماعية التى قيدته وخلقت سمة إنتاجه التجارية ووضعت عقبات قوية أمام حركته واستحوذت على جمهوره الأساس، الذى يُقدر بالملايين.

لعل أغلب حوارات كبار المخرجين المصريين أنفسهم تكشف ما سبق أن سماه الأب الروحى للسينما المصرية أحمد كامل مرسى" أخلاقيات الوسط السينمائى" التى تعارضت مع أخلاقياته قادته شخصياً إلى اعتزال مهنة السينما!

كيف؟

سأل أستاذ الأساتذة نيازى مصطفى، بداية، ما الذى يريده الناس من السينما؟ فقالوا "أفلام كاو بوى مليئة بالضرب، مثل أفلام إبراهيم لاما فقلت سوف أقدم لهم الضرب على كل لون، وكانت هذه بداية الأفلام التى تطلقون عليها تجارية" وحول أساس مشكلة السينما المصرية كان يرى "أن سيد الموقف فى إنتاج الفيلم وفى اتخاذ أهم القرارات ليس هو المخرج وإنما الموزع والتوزيع،ورأى أن على الدولة "أن تتدخل لإنقاذ صناعة السينما بالتشريعات والقوانين المتطورة ولم ير حلاً غير ذلك. أما هنرى بركات فوجد المشكلة فى نظام الإنتاج وضيق السوق، اللذين يقفان عقبة أمام تطور السينما الطموحة وفى صعوبة إيصال رسالة الفنان الجادة إلى الجمهور. ويعترف رائد الواقعية صلاح أبو سيف، بالدافع وراء اضطراره إلى إخراج أفلام تجارية لأن الموزعين كانوا يلقبونه "مخرج الأفلام القذرة" أما يوسف شاهين، ونتيجة للوضع الذى تعرض له زملاؤه، وليتسنى له أن يواصل مهنته أخذ يؤمن بمعادلة "خطوة إلى الوراء وخطوتين إلى الأمام" التى كانت وراء جعله سعاد حسنى تلجأ إلى الغناء، ووراء إخراج فيلم رسالة "من امرأة مجهولة" من اجل غناء فريد الأطرش، وفيلم "الوسادة الخالية"من اجل غناء عبد الحليم حافظ، لأن الأغنية كانت -حسب هنرى بركات- ضرورة تجارية سواء أراد المخرج أم لم يرد. ولم يكن من الممكن إنتاج فيلم

دون قصة حب ودون أغاني. وسوف يضطر كمال الشيخ، مخرج أحد أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية "حياة أو موت "إلى استعمال الأغاني في أفلامه حتى يقبلها الجمهور، لأنه "أصبح" من الصعب جداً إنتاج فيلم جاد، بحيث أصبح الجمهور يجد الفيلم الواقعي، بسبب المغالاة في التفاهة، وسيلة صعبة للاتصال. ويؤكد فارس السينما المصرية توفيق صالح، نتيجة لخبرته وتجاربه الصعبة: "عندما يكون لك مفهوم ثوري للسينما في هذا الوطن العربي فإما أن لا تعمل أو تنتحر، لأنه لا معنى لوجودك. والحل الثالث هو أنْ تعيش على الهامش". وحينما تحول مخرج "البوسطجي" إلى إخراج الأفلام التجارية حقق فيلمه" أبي فوق الشجرة" أكبر الإيرادات في تاريخ السينما المصرية، وحينما فرض إنتاج فيلم شادي عبد السلام التجريبي الطموح "المومياء" على جدول الإنتاج، من قبل روسيلليني والوزير ثروت عكاشة، لأنه لم يكن ضمن المواصفات التجارية، لم يتوقع شادي عبد السلام طبعاً أن يحقق فيلمه عند الجمهور نجاحاً مماثلاً لفيلم بركات، لكنه توقع له أن ينجح. وها قد مضى على توقعه أكثر من ٤٠ عاما وما زلنا ننتظر أن يحقق جمهور السينما المصرية ذلك التوقع؟

يسال الناقد المخرج سعيد مرزوق- كيف ترى المستقبل؟ فيرد عليه المخرج الموهوب- قل لي كيف تراه أنت؟

## ٣. مغامرة أم ملحمة؟

أن يقرأ سينمائي، عن سمير فريد وأهمية مساهماته النقدية، أمر يختلف عن قارئ آخر، يتعرف عليه عبر القراءة. التقيت سمير فريد لأول مرة في مهرجان لايبزغ، وقتئذ تعرف علي كسينمائي بعد أن شاهد فيلم تخرجي "في سنوات طيران النورس١٩٦٨/" ومنذ ذلك اليوم أصبحنا أصدقاء. لكنها لم تكن صداقة بالمعنى المألوف، بل كانت، وما تزال، صداقة سينمائية، أكان مجالها نشاطاً ثقافياً في مهرجان أم في ورشة عمل أم في تأسيس تنظيم للسينمائيين، أم في مشاركة لجان للتحكيم...

حينما تولى سمير فريد الإشراف، في مهرجان القاهرة، على إصدار دراسات حول بيبلوغرافيا السينما العربية، بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها، كلفني، كما فعل مع غيري، بإعداد بيبلوغرافيا عن السينما العربية في الدولتين الألمانيتين، وحينما ترأس مهرجان الإسماعيلية، لمرة واحدة، اقترح على وزير الثقافة تكريمي، وإصدار كتاب "عاشق فلسطين" -ألفه محسن الويفي- عن أعمالي السينمائية، وحينما كان مستشاراً في

مهرجان أبو ظبى، اقترحنى لتنظيم برنامج "فلسطين فى السينما الأوروبية"، بمناسبة مرور ستين عاماً على تقسيم فلسطين. فعل ما فعله معى، أيضاً، مع سينمائيين ونقاد، لا يُحصى عددهم، وجعلهم يساهمون فى نشاطه الدائم فى جميع مجالات الثقافة السينمائية...

فى حوار طويل أداره وائل عبد الفتاح مع فريد - نشرته وزارة الثقافة بعنوان (سمير فريد- مغامرة النقد٢٠٠٥/) - بدأه سمير نفسه قائلاً: أنا فلاش باك. إنه حقا فلاش باك مصرى وغربى وعالمى بامتياز، إنه خير من يسترجع صور الماضى. وهذه صفته وميزته، فهو من ألف أكثر من خمسين كتاباً عن السينما المصرية والعربية والعالمية، وأعد خمسة عشر كتاباً سينمائياً، وساهم فى ٢٧ كتاباً جماعياً وأصدر ٤ مجلات سينمائية عربية وعالمية وتاريخية، ونشر مقالاته ودراساته فى أكثر من ١٠٦ صحيفة ومجلة عربية وعالمية وشارك فى ٤٨ ندوة ومحاضرة وأعد برامج سينمائية فى أكثر من ١٢ مهرجاناً، وشارك فى لجان تحكيم فى أكثر من ١٥ مهرجاناً مصرياً وعربياً ودولياً وفاز كأول ناقد عربى بميدالية مهرجان كان بمناسبة دورته الأخيرة فى العام ٢٠٠٠، كما منحته الدولة المصرية جائزة التفوق فى الفنون فى العام ٢٠٠٢.

فى كل لقاء أو مناسبة لا يتحدث سمير إلا عن السينما والأفلام، ويبدو أن عينه تحل محل العدسة، فكل حكاياته ترتبط بالسينما. ومع أنه قلما يحدث أصدقاءه عن شؤونه الخاصة، لكنه إذا ما فعل، يرويها، كما لو أنها تتوهج من شاشة السينما الفضية. لا يوجد أحد مثله يرتب محتويات كنز ملفاته، لكى ينشرها فى أوقات مناسبة، حتى لا تبقى منسية أو ميتة فى الملفات، حتى ينفخ فيها ذاكرة الحياة: ذاكرة السينما والسينمائيين.

أن يصبح النقد مشروع حياة، فهل نسمى هذا المشروع مغامرة؟ كلا، سمير لم يغامر، سمير مضى فى سفر طويل، كما فعل جلجامش، يبحث عن سر خلود الفيلم السينمائى، ونقش فى ألواح الكتب كل أسفاره ورفع سوراً حصيناً حول مدينته: "انظر، فجداره الخارجى يتوهج كالنحاس. انظر، فجداره الداخلى ماله من شبيه".

## ٤. تدريب الحاسة النقدية

أمامنا محاولة تصدى فيها الناقد المصرى على أبو شادى، لمهمة نشر الثقافة السينمائية، حينما ألف، بأسلوب مبسط، كتابه "لغة السينما"، ليقدمه إلى أولئك القراء، الذين يرتادون دور السينما، ليكون هدفه تعريفهم بعناصر إنتاج الفيلم وصناعته الأساسية ومساعدتهم على فهم الفيلم وتذوقه والعمل على تدريب حاستهم النقدية، وتقديم العون اللازم لهم، علّهم يميّزون بين ما هو قليل جيد وما هو ردىء كثير من الأفلام.

كان بريشت يحلم بأن يكون للمسرح جمهور كرة القدم نفسه؟ والغريب أنه لم يفكر بجمهور السينما، مع أن السينما هى عرض تمثيلى أقرب إلى المسرح، ربما لأن جمهور كرة القدم يشاهد، بشكل حى، لعبته الشعبية فى فضاء مكشوف، ويعرف أصولها وقواعدها الديمقراطية، بينما جمهور السينما، وهو نوع جمهور خاص جداً، يختلف تماماً عن غيره، لا يعرف، فى الأغلب، لماذا يذهب إلى السينما؟ ولماذا يختار نوعه المفضل من الأفلام المثيرة، التى تقدمها إليه صالات السينما باستمرار؟ ولماذا تنتابه حالة نفسية طاغية، أثناء مشاهدته الفيلم؟ ولماذا تضطره للتعاطف الكامل والتماهى مع كل أولئك الأشرار، الذين يحتلون صالة سينما، يغمرها ظلام كامل؟

المؤسف أن البحث السينمائى والتحليل السينمائى، كانا ومازالا يلعبان دورهما المُتنور فى نشر معرفة وثقافة تقتصر فائدتها على نخبة محددة فقط، لأن مهمة نشر الثقافة للجمهور الواسع هى مهمة المؤسسات المدنية، مهمة المدارس والمعاهد والجامعات والصالات الثقافية والنوادى السينمائية والمكتبات المتخصصة والمجلات الثقافية وحتى المهرجانات، فقط بوسع المؤسسات أن تنظم، بكل الوسائل المُتاحة، خططاً شاملة وواسعة لنشر الثقافة السينمائية فى المجتمع، وهو أمر بدأ يحصل هنا وهناك فى العالم، وقاد إلى نشر ثقافة واعية فى أوساط غير محدودة من المجتمع، ودفع بكُتاب ونقاد سينما بارزين إلى تأليف كتب مُبسطة، تُعرف بصناعة فن السينما الأصيل، وتحذِّر، فى الوقت نفسه، من دورها الخطير فى عملية الوعى الاجتماعى، أو فى عملية التضليل الاجتماعى.

يتألف الكتاب من ثمانية فصول، يوضح كل فصل منها طبيعة العملية السينمائية وأغلب المراحل التى يمر بها إخراج الفيلم من الفكرة إلى العرض، من السيناريو إلى تصميم المناظر، من التصوير إلى المونتاج. ولعل المهم فى الكتاب، أنه لا يتوقف فى شرح أمثلته عند نماذج من أفلام أجنبية، إنما يختار أمثلته، فى الغالب، من أفلام مصرية معروفة ومنتشرة فى الوطن العربى، ويسلط الضوء على أغلب جوانب صناعتها الفنية.

صدر الكتاب حتى الآن فى طبعات ثلاث: الأولى صدرت عن الثقافة الجماهيرية فى عام ١٩٨٩، والثانية صدرت عن مكتبة الأسرة فى عام ١٩٩٦، والثالثة صدرت عن وزارة الثقافة السورية - الفن السابع - فى عام ٢٠٠٦. ويكتب الناقد فى الطبعة الثانية، أنه وضع فى نهاية الكتاب قائمة بجميع الكتب التى اعتمدها مصادر، ليرجع إليها القراء فى معرفة المزيد حول موضوعات الكتاب، لكننا نكتشف أن النسخة السورية أغفلت طبعها لسبب ما، وهو أمر لا يتفق، طبعاً، مع هدف المؤلف من الكتاب.

### ٥. سينما لا... سينما نعم

قلّما نجد فى النقد الصحفى في مصر، تقويماً نقدياً موضوعياً للأفلام المصرية، ربما لأن عمل الناقد ينحبس فى المشهد السينمائى، وبالتالى يصبح صعباً عليه أن يكتب، دائماً، وجهة نظره بشكل موضوعى، مخافة من ردود فعل غير حميدة، وبالتالى - لا يبقى أمامه سوى أن ينشر وجهة نظر مسايرة، أو يصمت فـ"الصمت يكون أحياناً أفضل إجابة"!

يتناول فتحى العشرى بالنقد فى كتابه "سينما نعم.. سينما لا" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧/ أكثر من ١٤٥ فيلماً مصرياً، أُنتجت من العام ١٩٩٤ حتى العام ٢٠٠٥. لكن حالة ناقدنا، حالة مختلفة جذرياً، فهو قرر أن يخوض، منذ البداية، معاركه النقدية، داخل المشهد السينمائى المصرى حصراً، وأن يقوم بتقويم العمل الفنى، بعيداً عن أى مؤثرات خارجية، لكى يحقق رسالته، لأن على الناقد" ألا يتوجه فى كتابته إلى الجمهور فقط إنما أيضاً إلى صناع الأفلام". ونتيجة لموقفه هذا "حصد الأعداء(...) وعانى كثيراً "سواء خارج عمله أم داخله".

للوهلة الأولى تأتى متعة الكتاب من أسلوبه الساخر وطرافة عناوين مقالاته: "ليلة قتل" تصبح " قتل السينما المصرية" "الناجون من النار" تصبح "الناجون من السينما"، "المهاجر" يصبح "سياحة سينمائية مُبهرة" وتعقيبه على فيلم "اغتيال" لنادر جلال: فيلم مأخوذ بالطول والعرض عن فيلم "الهارب" الأمريكى. وفيلم "شجيع السيما" منقول، أيضاً، حرفياً من فيلم مهمة صعبة الأمريكى. وهنا لم تكتف السينما المصرية باغتيال نفسها، إنما تغتال السينما الأمريكية أيضاً. وعن فيلم لعادل إمام: "ولأن أفّيش الفيلم لم يهتم بكتابة أسماء الممثلين فيما عدا البطل والبطلة، فحق لنا ألا نهتم بهم أيضاً!

لكن الكتاب ينفعنا فى قراءة لطبيعة الاتجاهات السائدة فى الإنتاج، التى جعلت من السينما المصرية، رغم عمرها الطويل، تعجز عن أخذ مكانها الطموح على خريطة السينما العالمية. ونشير هنا إلى بعض هذه الاتجاهات :

أفلام تهيمن على ذوق الغالبية من الجمهور، الذى أصبح أسيراً لشباك تذاكر، يقدم له سلعته المعتادة.

أفلام ذات طبيعة "برمائية": عين على الشباك وعين على الخارج. اتجاه مُحيّر لم تحقق أفلامه شرعيتها، حتى إذا فاز فيلم منها فى مهرجان، أحياناً، فذلك لا يعنى أنه فيلم ناجح ومتميز! ونتيجة لذلك يعاقب مخرجه، لأنه لم يتكيّف مع طلبات السوق.

أفلام هدفها الهروب من شباك التذاكر والتوّجه، بصعوبة، إلى المهرجانات والعروض التليفزيونية الأوروبية، وهو اتجاه حققته المدرسة الشاهينية وهيمنت عليه: وهى،حسب الناقد، مدرسة: "تتسم بالغموض والتعقيد، ينقصها الوضوح والجلاء، ومع أنها تتميز بالتقنية الفنية، لكن يعيبها عدم التواصل. تستهدف العالمية من خلال المحلية. لكن تمويلها. الأجنبى، حسب الناقد، يفرض عليها تصوير "سلبيات مجتمعنا، وإبراز تخلفنا".

هكذا بدت أفلام شاهين المُمولّة، وهكذا بدت أفلام تلامذته المُمولّة: يسرى نصرى وأسماء البكرى ورضوان الكاشف"."حنسكت ولن نقول إن فيلم "سكوت حنصوّر" لا يليق بيوسف شاهين لأن البعض يرى أن الاقتراب منه جهل وجنون".

ملحوظة من الناقد: لم أحضر العرض الخاص" المجانى"، إنما شاهدت الفيلم فى عرض عام ودفعت "ثمن" المشاهدة!

### ٦. مهمة الناقد السينمائى

صدر للدكتور رفيق الصبان كتابان فى سلسلة الفن السابع – دمشق، أولهما «مد وجزر» فى عام ٢٠٠٧، وثانيهما «بريق الذاكرة» فى عام ٢٠٠٨. والصبان ناقد متمرس وكاتب سيناريو لامع، يجيد لغات عدة ويتمتع بثقافة سينمائية واسعة، وسبق له أن بدأ ينشر مقالاته فى المجلات المصرية منذ السبعينيات، وكان يطمح إلى أن يجد نقده تأثيراً «لا حد له فى الكشف عن العيوب وإظهار المحاسن وتوجيه النظر وتعبيد الطرق».

يرى الصبان فى كتابه الأول السينما المصرية «سينما مازالت تصر على صباها، ظلت على عنادها تدقق النظر فى مرآتها، وتصر على أنها الحسناء المُدللة التى يتسابق العشاق العرب إلى الفوز بمودتها.. لكنها تعرضت أيضاً لبعض الهزات الكهربائية المثيرة جعلتها تفتح عيناً واحدة، وتترك العين الأخرى مُغمضة، وجعلتها تتحسس أعضاءها المشلولة وتحركها». ويعرفنا، مثلاً، كيف «هزنا خيرى بشارة بتيار كهربائى عالمى فى (طوقه وأسورته) وجعل منا ملوكاً وفلاحين عمرهم ألف عام، وضعوا قدمهم فى طين قريتهم ورفعوا ذراعهم بكبرياء حتى طالت السماء والنجم البعيد»!

وحينما يحاول أن يعرفنا بأسلوب فيلم المخرج منير راضى، يكتب: «إنه يزركش لوحات، يرمى بقعاً من الضوء، يلون جداراً لا روح له. وإن فيلمه يتفجر من دمه ومن شرايينه فيحيى نباتات الأمل الخضراء التى ذبلت فى حديقة السينما المصرية». ويعبر عن إعجابه بفيلمه «أيام الغضب»: «لا شىء أجمل من السينما المصرية عندما تضىء بقلبها

ووجدانها ومشاعرها، إنها تبدو كحمامة بيضاء يلتمع ندى الفجر على جناحيها المفروشين، وتبرق النجوم كلها فى عينيها اللتين تعكسان سعة السماء وعمقها».

فى الكتاب الثانى، ويضم ٣٤ مقالاً، أغلبها عن أفلام أمريكية، يعرّف الصبان السينما بأنها «مثل فرس جامحة، لا يعرف كيف يروّضها ويسير بها إلى آفاق واسعة إلا فارس كبير..».

أكثر ما يحب الصبان فى السينما الممثلين، فهم، برأيه، أساس الفيلم الناجح. وعندما يتطرق إلى فيلم «الشيطان فى برادا»، يجد ميريل ستريب «أنها قبل كل شىء وفوق كل شىء، أخضعت الفيلم كله لموهبتها بالكامل، وجعلته خاتماً سحرياً براقاً فى أصابعها.. وقفت (ملكة) متوّجة بهامتها المرتفعة ونظرتها الملكية (...) تؤكد موهبة، جعلتها فى مركز لا تُقارن فيه مع أحد». لكنه فى موضع آخر يجد أيضاً «ملكة» أخرى هى غريتا غاربو: «ملكة نصبتها السينما على عرشها ولم تترك وراءها وريثاً..». ما اخترته هنا قد لا يصلح إلا لمناقشة النقد، الذى «يستعمل» فيه الناقد «الفيلم» ليعبر، أدبياً، عن ذوقه الخاص، دون أن يذهب أبعد من ذلك، كيف؟ تنجز مهمة النقد الأولى، حينما يمتلك الناقد المنهج الذى يُمكنه من تحليل عناصر الفيلم الفنية ومن كشف مُكوناته الغنية. والصبان نفسه تساءل مرة عن أهمية الناقد ودوره الثقافى فى المجتمع، وعن ضرورة تسلحه بأدوات تؤهله لقراءة الفيلم وفهمه. ومفيد أن نضيف: كيف يكتسب النقد أهميته حقاً، أمن كونه كتابة فى «أدب» السينما، أم من كونه كتابة فى «علم» السينما؟

### ٧. أسرار النقد السينمائى

رغم أن الدكتور وليد سيف كاتب سيناريو وناقد سينمائى، إلا أنه كما يبدو من نشاطاته المختلفة شخصية "شمولية"، فهو باحث ومستشار إعلامى وأستاذ للنقد السينمائى، وسبق له أن تولى مناصب سينمائية، منها مدير مهرجان جمعية الفيلم ورئيس قصر السينما، وحصل على الدكتوراه فى النقد السينمائى من أكاديمية العلوم الروسية العريقة عام ١٩٩٨، وصدر له الآن كتاب" أسرار النقد السينمائى" فى سلسلة آفاق السينما عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، والكتاب يتصدى لأمور نظرية خالصة تتعلق بتحديد مفهوم النقد الفنى عموماً، والتعريف ببعض مدارسه، ويتناول النقد السينمائى التعرف على جوانب أصوله وخصائصه، إضافة إلى إلقاء الضوء على فنون الدراما الأخرى و التعرض إلى علاقة السينما بفلسفة ما بعد الحداثة.

يرتبط ظهور النقد السينمائى بتاريخ السينما وكان الناقد الايطالى ريتشيوتو كانودو الذى أطلق تسمية الفن السابع على السينما، وكما يبين لنا النقد أن وسيط السينما، رغم تَميِّزه واستقلاله، فهو يضم الفنون الستة الأخرى.

ينطلق المؤلف من تعدد وجهات النظر حول مفهوم النقد الفنى، عامة، والنقد السينمائى خاصة، واختلاف النقاد تبعاً لاختلاف العلوم والفنون والمناهج التى أفادوا منها فى دراستهم، وفى تكوين ثقافتهم، ويتطرق إلى ضرورة الحاجة إلى تعريفات حديثة للنقد الفنى، ظل التغييرات الحاصلة فى المدارس الفنية الحديثة وما صاحبها من غموض وتعقيد.

يرجع أصول مفردة نقد إلى المعنى المالى، وتُعرِّف اللغة العربية النقد أنه تمييز الدراهم الصحيحة وإخراج المزيف منها. واتسع معنى المفردة وأخذت تَدلُّ على التمييز بين ما هو جيد وما هو ردىء، حتى تزايد استخدامها مع الزمن فى مجالات الأدب والفن. ونقرأ فى المعجم الوجيز أن معنى النقد هو بيان أوجه الحسن وأوجه العيب فى شىء من الأشياء، بعد فحصه ودراسته. غير أن المفردة أخذت معناها الاصطلاحى مع بداية العصر العباسى، حين بدأ النقد يؤسس لقواعده "العلمية".

وفى اليونانية تعنى مفردة النقد "الحكم" ويعود أصلها إلى "فن الشعر" لأرسطو، وإلى اللاتينية "فن الشعر" لهوراس. واستعملت المفردة فى الانكليزية منذ القرن الرابع قبل الميلاد كمصطلح يعبر عن الدراسات التى تُعنىَ بتقويم الأعمال الشعرية والأدبية. وتعرف "دائرة المعارف البريطانية" النقد أنه المناقشة المنطقية والمنظمة للعمل الفنى وتفسيره وتقويمه.

واليوم وقد ألغت ثورة الاتصالات الحدود والمسافات بين كل النتاجات الفنية فى العالم، إلى درجة، أصبح فيها النقاد يمارسون دوراً مهما فى مساعدة الناس فى فهم الأعمال الفنية وتذوق الفن بصورة أفضل.

يتألف الكتاب من فصول ثمانية حول مفهوم النقد الفنى ومدارسه والنقد السينمائى وتحليل الأفلام وعن سينما ما بعد الحداثة وحول علاقة النقد بفنون الدراما، وقد تزامن إعداد الكتاب مع مرحلة ثورة ٢٥ يناير، مما دفع المؤلف لأن يخصص الفصل الأخير لمستقبل النقد السينمائى فى مصر ، منطلقاً من أن النقد بمعناه العام لا يفيد الثورة، إلا إذا استفاد النقد نفسه من المناخ الاجتماعى والديمقراطى الذى ولدته الثورة.

ميزة الكتاب المهمة، أن مؤلفه يجعل منه ندوة للحوار فهو لا يضع الأحكام، إنما يَتحاور أثناء ما يعرض، ويُحاوِر أثناء ما يَستَشهد، ويُفسِّر أثناء ما يحفز القارئ من أجل معرفة أكثر.

## ٨. حياة فى السينما

من يتابع قراءة الأدبيات السينمائية يجد كتابات لمخرجين وكتاب سينما ونقاد يعبرون فيها عن تجاربهم، ويلقون الضوء على حياتهم الشخصية التى ارتبطت، جدلياً، بتجربتهم فى عالم السينما، وها نحن أولاء نقرأ للناقد البارز أمير العمرى، مذكراته الممتعة ويومياته فى كتابه الجديد حياة فى السينما" (منشورات مكتبة مدبولى فى القاهرة عام ٢٠١٠). ومن المفيد أن نذكر هنا كتاب الذهاب إلى السينما" لأستاذ السيناريو اللامع سيد فيلد، الذى دوّن فيه مذكراته، حينما بدأ يفكر طوال السنوات الخمس والثلاثين الماضية، من حياة، قضاها فى السينما، ويذكر من وجّهوه وتركوا أثراً فى نفسه وفى الأفلام التى شاهدها ودرسها و"كيف أصبحت السينما ليست فقط جزءاً مكملاً لثقافتنا أو جزءاً من تراثنا، إنما باتت تشكل أسلوب حياة، يَسمُ العالم كله"، وهدفه من سيرته أن تساعد القارئ، و"تضيء له الطريق وتكّون لديه تجربة سينمائية غنية، ممتعة وعميقة".

العمرى يحاول أيضاً أن تُفهم تجربته الشخصية ورحلته فى العمل الثقافى العام وتبيّن: لماذا كانت، وكيف تطورت، وإلى أين وصل، لتكون أيضاً مفيدة للسينمائيين الشباب ولهواة السينما وللباحثين عن المعرفة. غير أن الناقد يعتذر عن كتابته كثيراً من الصفحات، اعتماداً على ذاكرته التى يجاهد فى لملمة أطرافها، ويطلب أيضاً أن ينبهه الأصدقاء إلى أى من الأخطاء التى يمكن أن يكون قد وقع فيها. فهل يمكن أن تقتصر كتابة الأحداث على الذاكرة فقط؟ أو ليست الكتابة من الذاكرة وحدها تقود إلى الوقوع فى كثير أو قليل من الأخطاء؟ يذكر الناقد مثلاً أن جوزيف لوزى وجول داسان وشارلى شابلن وضعت أسماؤهم أيضا الى جانب أولئك الذين وضعتهم فى القائمة السوداء"، وعلينا أن نضيف أن الحملة المكارثية المعادية للنشاط الشيوعى عام ١٩٤٧ وضعت ١٠ أسماء لسينمائيين بارزين فى هوليوود فى القائمة السوداء"، ومنعت أصحابها من مزاولة أعمالهم، التى استمرت حتى عام ١٩٦٠ وشملت الحملة، أيضاً، "المئات من الكتاب والمخرجين والفنانين والفنيين، الذين منعوا أيضاً من العمل، واضطر بعضهم إلى اللجوء إلى المكسيك وإلى أوروبا بحثا عن عمل، بينما انتحر بعضهم تحت وطأة الظروف الصعبة، كما لجأ كثير من مؤلفى السيناريو فى هوليوود، إلى كتابة نصوص فى السر، تحت أسماء مستعارة".

عدد صفحات الكتاب ٢٨٠ صفحة، يخصص منه الناقد ١٠٠ صفحة فقط لتجربته الغنية المصرية فى سنوات طويلة، ويخصص ٢٠ صفحة لثلاث شخصيات سينمائية، بينما يخصص معظم صفحات الكتاب الكثيرة الباقية لتجربة شخصية فى أيام معدودة حول

مشاركته في لجان تحكيم مهرجانات آويرهاوزن وتطوان وفينيسيا وقرطاج، وهى تجربة يدونها كيوميات، يمكن أن تُقرأ، حسب الناقد محمد رضا أيضاً، فى أماكن أخرى.

انطلاقاً من ثلاثة عقود، مارس فيها أمير العمرى النقد السينمائى، إضافة إلى دوره فى إنشاء وتنشيط نوادى السينما وإصداره مجلة.سينمائية، ورئاسته أكبر تجمع لنقاد السينما فى الشرق الأوسط، وتردده على عشرات المهرجانات ومشاركته فى عضوية لجان تحكيم، وتأليفه بعض الكتب وترجمة بعضها، ثم متابعته، منذ عامين، تحرير مدونته الإلكترونية الفريدة من نوعها. كل ذلك يجعل من مذكراته، بعكس يومياته، شهادة على جيل غضب فى السبعينيات السينمائى، مازال يؤثر فى تقويمه ويجعل رؤيته لا تعنى بالأفلام فقط، إنما تعنى أيضاً بمن يكتبها ويصنعها وينتجها وينتقدها، رؤية ثاقبة لا ترى المناخ الثقافى السائد بمعزل عن سطوة وتأثير المناخ السياسى والفكرى والتجارى.

### ٩. المحكى الروائى والمحكى السينمائى

حمادى كيروم ناقد وباحث نشر له الفن السابع (١٠٥/٢٠٠٥) فى دمشق كتابه الأكاديمى "الاقتباس من المحكى الروائى إلى المحكى الفيلمى"، الذى نال عليه شهادة الدكتوراه. ويتألف الكتاب من بابين، يعالج الأول منه جمالية الاقتباس والمحكى الفيلمى فى ثلاثة فصول، ويحلل الثانى منه ، فى خمسة فصول، اقتباس رواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية" إلى فيلم لصلاح أبو سيف.

يعالج الباحث مبادئ الاقتباس ونظرياته، انطلاقاً من المقارنة بين الطبيعة المختلفة لوسيط الرواية ووسيط الفيلم، من خلال مجموعة من المنظرين، الذين أنجزوا أهم الأدبيات حول إشكالية تفليم الأدب. وتشكل مسالة الاقتباس السينمائى، حصراً، موضوع الكتاب فى مجالين أساسين: أولهما مسألة الاقتباس الأمين/ الحرفى، الذى يقتصر فيه دور المخرج على تحويل الكلمات التى تعبر عن أحداث الرواية إلى صور الفيلم، دون خلق أحداث تغيّر سياق الفيلم عن الخط الذى رسمته الرواية، وثانيهما مسألة الاقتباس الحر/ غير الأمين، الذى يبدأ من الانزياح التام فى تحويل الرواية، عبر التعرف على ما يسميه الباحث ب"الذاكرة الداخلية" للنص الأصلى.

يتأسس الاقتباس الحرفى على قاعدة التماثل بين الفيلم وبين الرواية، وبهذا يصبح بارداً وغير فاعل. بينما يتأسس الاقتباس الحر على مبدأ التفاعل بين الفيلم وأصله الأدبى، وبهذا يتخذ الفيلم "وجوده" المستقل.

إن إعادة حكى رواية، مرة ثانية، يجعلها أكثر جمالا ومتعة، لأنها تصبح، عندئذ، رواية أخرى مختلفة، وكما يؤكد رولان بارت، فإن الذين يتجنبون إعادة القراءة، يقرؤون دائما نفس الحكاية. وحسب المخرج تروفو فإن أمام السينمائى ثلاث حالات: أن يتماثل عمل المخرج مع عمل كاتب الرواية أو أن يتماثل مع الرواية، بشكل أحسن أو يقدم بطريقة مختلفة، لكن بشكل أفضل!

إن حل هذه الإشكالية، حسب الكاتب، لا تتم إلا بمواجهة إبداعية بين سينماتوغرافيا فيلم، تجعله فيلماً وبين أدبية رواية تجعلها رواية. وحينما تتحول علامات الرواية الأدبية إلى علامات إيقونية فيلمية، فى بنية وسيط سينمائى، تنفى نفسها وتذوب فى وجود الوسيط الآخر.

يهدف الباحث فى التعريف بصيغ الاشتغال السردى للمحكى الفيلمى وتحديد صيغ طرقه بدافع المساهمة فى تأسيس مقدمات نظرية سردية فى النقد العربى. وأمله فى ذلك أن يصبح الاقتباس، علماً قائماً بذاته، علماً نضع قواعده الإجرائية وقوانينه الاعتبارية، لنستطيع، عندئذ، أن نمارس، حقيقة، ما نسميه "علم الاقتباس".

يستخدم الباحث مصطلح الاقتباس، لتداوله، سينمائياً، فى العربية، والذى له مرادفات عديدة كالترجمة والإعداد والنقل. ولعل الأفضل أن نستعمل بدل مصطلح "الاقتباس" مصطلح "التحويل"، مسترشدين بوجهة نظر جوليا كريستيفا، التى تعدُ مقولة التحويل، بمنزلة "تحويل" مُنظم للغة من طرف لغة أخرى: تحويل من وسيط إلى وسيط آخر، وليس بمنزلة نقل لمدلولات جاهزة من لغة لأخرى. فالكلمة علامة معجمية، يسبق وجودها النص الأدبى، أما العلامة البصرية فوجودها يُبتكر خلال إنجاز العملية الفنية الخاصة.

البحث المؤلف، كتاب نادر فى المكتبة العربية، ويمكن أن يفتح آفاقاً جديدة، أمام كل من يكتب للسينما، وأمام كل من يتعامل مع السينما ويشاهدها.

## ١٠ . الكتابة عن السينما والكتابة عن الأفلام

يتبنى ج. دادلى أندرو فى مقدمته المفيدة حول موضوع "نظريات السينما الأساسية (١٩٧٦) مقولات أربع، تحلل بنية نظرية السينما، ويتعرض فيها إلى: ,المادة الخام" و"المناهج والتقنيات" و"الأشكال القوالب" و"الغرض والقيمة" ويمكن القول إن المقولتين المركزيتين ,المناهج والتقنيات" و"الأشكال والقوالب"– هما وجهان متقابلان، الأول عملى والثانى نظّرى. وكل منهما يسلط الضوء على جانب مختلف من العلاقة بين الفيلم والمتفرج.

في كتابه "وعي السينما" - صادر عن الفن السابع/ مؤسسة السينما دمشق/نهاية ٢٠١٠- ينطلق مؤلفه الناقد عدنان مدانات في صياغة أغلب مقالاته المتنوعة بعيداً عن النسق الأكاديمي، بقصد جعلها متاحة وسهلة الاستقبال من القارئ العام غير المتخصص سينمائياً، ولكن المعنى ببناء حصيلة معرفية حول فن السينما: "يهمني في كتاباتي أن أحاول أن أثقف القارئ سينمائياً وأترك له المجال لكي يحكم على الأفلام التي يشاهدها بنفسه. وارى هذه الوظيفة أهم من وظيفة الكتابة عن الأفلام"، لماذا؟ لأنه يجد أن المقالات السينمائية النقدية التي ملأت الصحف العربية خلال العقود الماضية، على الرغم من مستوى بعضها الرفيع، لم تنجح في جعل الثقافة السينمائية ركناً فاعلاً من أركان المشهد الثقافي العربي. خصوصاً أن كتب السينما لم تأخذ موقعها الراسخ بين مطبوعات دور النشر، لأنها لم تشجع النقاد السينمائيين العرب على الاشتغال الجاد على تأليف الكتب الفنية والنظرية الجادة عن السينما، على هذا يلجأ النقاد إلى تجميع مقالاتهم الصحفية وينشرونها في كتب، تُعرِّف القراء بالأفلام دون أن تتمكن من تطوير معارفهم النظرية ووعيهم بفن السينما. لكن الناقد وهو يذهب إلى هذه المهمة المستحيلة، يدرك أيضاً أن حل مسالة الإيصال ومشكلة فهم السينما، لا ينجزها النقاد، لأنها موضوعياً يمكن أن تنجز تدريجياً عبر عملية جدلية ينظمها المجتمع ويؤسس لمكوّناتها في جميع نواحي الحياة الثقافية والفنية.

يجد مدانات في تسمية السينما بالفن السابع، منذ البداية، أنها من أكثر الفنون تركيبية لأنها تمزج في أفلامها الآداب والفنون السابقة وينصهر فيها الشعر والنثر والرسم والموسيقى والمسرح، الذي يبدو، كفن زماني مكاني، وفن تركيبي هو الأقرب إلى السينما. ولا يقتصر الانصهار بين العناصر الأدبية والفنية داخل بنية الفيلم الواحد على السينما الروائية، بل يشمل السينما التسجيلية أيضاً. ويتميز العصر الراهن بالعلاقات المتبادلة بين وسائل التعبير الأدبي والفني المختلفة، ولعل مثل هذا الانصهار هو الذي يعطي المونتاج أداة التركيب أهميته التوليفية الخاصة.

لعبت التقنيات السينمائية دوراً بارزاً في عملية السرد السينمائي التعبيري، وفي فترة متأخرة من تطور السينما لعبت تقنيات الكومبيوتر الرقمي دورها الخاص في تطوير الخدع الفيلمية، لكنها تسببت تدريجياً في إشكالية خطيرة فيما يتعلق بأساس علاقة السينما بالواقع حينما وضعت قدرة الكومبيوتر بأيدي صناع السينما، ليتمكنوا كما يحلو لهم ويناسب توجههم في إلغاء الحقيقة والواقع عن طريق خلق واقع افتراضي يتجاوز قدرة عدسة الكاميرا السينماتوغرافية، التي لا تصور إلا أشياء الواقع المادي الموجود أمامها.

غير أن الكتاب فى مجمله لا يمكن اعتباره يتوجه إلى قارئ عام فقط، لأن مقالاته تنجح فى أن تكون سهلة القراءة، إلا إنها تتصدى، فى الوقت نفسه، لقضايا حيوية فكرية وجمالية فى السينما، بشكل يجعلها مُفيدة أيضاً لعشاق السينما والنقاد وحتى للمخرجين؟

## ١١ . معادلة صعبة

تواجه من يدرس السينما ويصنعها أو من يدرس النقد ويكتبه، مهمة صعبة، وهى أولاً كيف يتعلم هو نفسه أن يقرأ الفيلم الفنى ليسهّل قراءته لمن يشاهده أيضاً. فالمشاهد هو دون شك الطرف الحاسم فى أى نوع سينما تُصنع، ليقبل على مشاهدتها، وأى نوع سينما تُصنع، ليدير لها ظهره. من هنا ينشأ التناقض الحاد بين ما يريده الإنتاج السلعى وبين ما يريده الفن الثقافى. الأول يرتهن لجمهور لا يريد من السينما سوى الترفيه، والثانى يسعى إلى أن يرتقى بمستوى حاجات الجمهور الجمالية. فى هذه المعادلة العسيرة يمكن ويجب أن يلعب النقد دوره فى إقامة علاقة صحية مع المشاهدين، ليساعدهم على تذوق العمل الفنى وتدريب حاستهم النقدية.

حاولنا فى كتابة مقدمة لكتاب الناقد عدنان مدانات الجديد «السينما التسجيلية – الدراما والشعر» أن نعود إلى قراءة أغلب ما ألف وترجم حول السينما، لنكتشف المسألة المركزية، التى كانت ولا تزال تشغله، والتى لا ترى فى الفيلم مادة فنية للترفيه أو للتسلية فقط، إنما تراه مادة للتفكير أيضاً، من هنا حاول أن يبحث باستمرار فى جوهر آلية تأثير الفيلم على الجمهور، دون أن يغفل البحث أيضاً فى المعادل المقابل لها: أى آلية الاستقبال عند الجمهور نفسه. فهو منذ كتابه الأول «بحثاً عن السينما – ١٩٧٥» طرح تساؤلات حول السينما وفهمها، وحول النقد ودوره وحول ضرورة فتح حوار مُوسع بين النقاد أنفسهم، وبين أولئك النقاد الذين لم يعنوا بالنظرية الجمالية ولم يضعوا أمام قرائهم مسائل فنية، تطور من ثقافتهم السينمائية.

الناقد مدانات فى كتابه الخامس «تحولات السينما العربية المعاصرة: قضايا وأفلام– ٢٠٠٠» ينحاز إلى حركة السينما العربية الجديدة ويحاول أن يقوّم إنتاجها، دون أن يغفل التناقضات التى تفعل فعلها فى سوية أفلامها، كل ذلك بدافع المساهمة فى تغيير معايير فنية تساعد على تطوير الحركة، كما تساعد المشاهد على دعم نجاح أفلامها، كما أنه يكشف ضرورة توسيع بنية إنتاجها، ليتسنى لهذه السينما العربية أن تواكب السينما فى العالم ولا تسقط ضحية لقوانين شباك التذاكر البدائية.

في ترجمته كتابه الثامن «سيرورة الإبداع الفني-٢٠٠٧» لموسيه كاغان نلاحظ هذا التجانس، في ما يبحث الناقد نفسه وفي ما يختار ليترجمه، فكاغان كان من أوائل الذين تناولوا عملية الاستقبال الفني بمواجهة الإبداع الفني، وهو يخصص الجزء الثالث من كتابه للحديث عن الاستقبال الفني، ليميّز بين مختلف مستويات التلقي في قراءة العمل الفني، تبعاً لاختلاف ثقافة وتجارب كل متلقٍّ، كما يجد أن المستقبل يمكنه المشاركة في الخلق الإبداعي والمساهمة عبر مخيلته الإبداعية في تأويله الخاص للعمل الفني.

في كتابه العاشر «وعي السينما – ٢٠١٠» ينطلق الناقد في صياغة أغلب مقالاته للقارئ غير المتخصص سينمائياً، ولكن المعنى ببناء حصيلة معرفية حول فن السينما، ويترك له وظيفة الحكم «على الأفلام التي يشاهدها بنفسه». ويبدو في كتابه الجديد، الذي سيأخذ طريقه إلى القارئ، أنه ينجز مشروعه القديم حول «المختبر الإبداعي» في مسعى منه، لتقديم بعض آليات هذا «المختبر» كما عايشه، مخرجاً، في بعض الأفلام التسجيلية القصيرة، وكما وجد نفسه يستعيده، ناقداً، ويتأمل فيه.

## ١٢ . المختبر الإبداعي

منذ فترة طويلة تحول الناقد عدنان مدانات من الكتابة عن الأفلام إلى الكتابة حول فن السينما، بدافع أن يقيم علاقة ثقافية مع القارئ، بعيداً عن النسق الأكاديمي، ليترك له مجال الحكم على الأفلام التي يشاهدها بنفسه. ويبدو من كتابه الجديد، الذي أخذ طريقه إلى المطبعة، أنه يذهب في طريق جديد آخر، يتعرف فيه إلى نماذج فيلمية عربية وعالمية تاريخية ومعاصرة، يعرّف بكل نموذج منها ويضعه تحت مجهر ما يسميه «المختبر الإبداعي» ويُخضع فيه في الغالب مشهداً أو مقطعاً منه إلى تحليل مُميَّز، ليكشف فيه فنية حله الإبداعي بهدف اكتشاف إمكانات تعبيرية فنية إبداعية، يمكن تلمّس بعضها في مجال السينما التسجيلية، إضافة إلى أنه يُضمن كتابه صوراً منتقاة من الأفلام المختارة، توضح الفكرة المستنبطة من كل مشهد، يؤوله الناقد.

في العام ١٩٨٢ خطرت ببال الناقد فكرة إعداد «كتاب مقابلات» مع مخرجين عرب يستكشف عبرها ما أطلق عليه «أسرار المختبر الإبداعي» الموجود داخل دماغ المخرج، وذلك في محاولة منه للغوص في أسرار مختبر كل واحد منهم. وبما أن موضوع كتابه الجديد ينحصر في الكشف عن بعض أسرار السينما التسجيلية الإبداعية، فإنه ينشر فقط مقابلة لميشيل خليفي، لأنها المقابلة الوحيدة، التي أجراها حينئذ، حول تجربة مخرج تسجيلي مبدع أنجز فيلم «الذاكرة الخصبة».

يجد الناقد فى فيلم «مازن والنملة» مشهداً إبداعياً يعده فيلماً بحد ذاته، يستغرق نحو ثلاث دقائق، تتداخل فيه لقطات للطفل مازن وهو يتأمل جموع النمل التى صادفته فى طريقه إلى المدرسة، ليتوقف أمام مشهد نملة تحاول أن تتسلق قمة مرتفع ترابى، هو جبل شاهق بالنسبة لها، وهى تحمل حبة قمح حجمها أضعاف حجمها. تبدأ النملة فى تسلق الجبل، لكنها سرعان ما تهوى إلى الأرض، تعاود النملة المحاولة وتتمكن من الارتقاء مسافة أبعد، غير أنها تهوى من جديد، لا تيأس، بل تلتقط حبة القمح للمرة الثالثة ثم تصعد، وتصل إلى أعلى القمة تقريباً، غير أنها تعود وتتدحرج إلى الأسفل، لكنها تستمر من جديد، إلى أن يقرر الطفل أن يحملها بنفسه ويوصلها مع حبة القمح إلى الحفرة التى تؤدى إلى بيت النمل.

كيف تتحول ظاهرة ما، خاصة يومية، وإلى حد ما اعتيادية ومألوفة، إلى ظاهرة درامية ذات مغزى اجتماعى وحتى فلسفى إنسانى عام، تُذكّر حتى بأسطورة سيزيف الذى عاقبته الآلهة، وحكمت عليه أن يصعد إلى قمة الجبل وهو يحمل صخرة كبيرة، تسقط منه كل مرة إلى أسفل الجبل، كما أنها تكشف إلى أى مدى يمكن للفيلم التسجيلى أن يغوص فى مادة الواقع ويكشف غناه التعبيرى وإيقاعه الحسى وقيمه الجمالية. لا يبدو المهم هنا من «يختار» ما يحدث فى الواقع ويسجله فنياً، إنما من يُمكنه أيضاً أن «يؤوله» إبداعياً.

لا تكون السينما فناً إلا عندما تكون الكاميرا فى عين شاعر، ويبدو لى أن هذا الرأى، حسب الناقد ينطبق بقوة على السينما التسجيلية.

## ١٣ . مساءلات سينمائية

تؤكد نظرية الفيلم أنه لا توجد سوى مناهج عديدة، نسبياً، لتحليل الأفلام، إضافة إلى وجود أدوات، تُعين الناقد فى عمله، إلى درجة، لا يكتفى فيها بتفسير الفيلم، إنما يستشهد به ويصفه ويضيف إليه مصادر معرفية خارجة عنه. ذلك لا يعنى طبعاً أن المناهج وأنواعها تظل ثابتة، إنما نجدها تواكب معارف العلم وتتجدد معه وتتطور. من هنا يتأتى على الناقد، الذى يمتلك معرفة تقنية وجمالية، فك شفرات الفيلم الدلالية المتشابكة، خصوصاً أن الشفرة السردية، لا تأخذ مكانها، إلا إذا كان ملائماً لديناميكية السياق الدلالى فى النص الفيلمى، الذى يتفاعل وسيطه مع غيره من النصوص، فى مستويات أركيولوجية مختلفة تذوب فيه، لتجعل مهمة الناقد فى قراءته، مهمة عسيرة، لكن أيضاً ممتعة.

كتاب عبد الله حبيب "مساءلات سينمائية ١" محاولة لكتابة نقد ثقافي، وليس لكتابة نقد فيلمي. كتابة لا تكتفي بالحديث عن الفيلم، بل عن السينما، لكنها إذ تذهب أبعد من السينما، ترجع إلى الفيلم، لتربطه، ثقافياً، بمعارف الأدب وعلم الاجتماع وحتى بالفلسفة.

يحمل الناقد قلمه وأوراقه ويدعو من يعشق السينما أن يتسلق معه قمة الجبل، ليرى من هناك شاشة السينما، وليرى فيها أيضاً فنونها المجاورة، وكيف تتآلف في نسيج "أولية" لغتها البصرية، وليكشف لنا، في متعة مشاهدته للأفلام، سبيله لمتعته النقدية الخاصة.

يتألف الكتاب من أربعة أقسام: يُخصص في قسمها الأول دراسات: عن فيلم "موسيقانا" لغودار، وعن علاقة إدوارد سعيد بالسينما، وعن فيلم "تحديقة عوليس" لأنغلوبولس، وعن فيلم "مغامرة في العراق" لدوغلس سيرك، وعن فيلم عماني "الوردة الأخيرة" لحاتم الطائي، وعن التلصص البصري في فيلم "الرمرام" لمسعود أمر الله، وعن المخرج ميلوش فورمان، إضافة إلى رسالة موجهة إلى فيليني. ويحوي القسم الثاني دراستين مترجمتين: "لورنس لا يرجى للعرب أي جميل" لإدوارد سعيد، و"حول الجماليات البدوية" لتشوما غابرييل. أما القسم الثالث ففيه محاورة مع مامبيتي وجون داوننغ. ويخصص القسم الرابع لسيناريو فيلم "هذا ليس غليوناً" للكاتب نفسه، الذي نال الجائزة الفضية في مسابقة مجمع أبو ظبي الثقافي في العام ١٩٩٢.

تحت مساءلة مسألة فك مغاليق النص، يدخل الكاتب إلى مستعمرات غودار الفيلمية، في عيد ميلاده الرابع والسبعين، لينشر فيها الشموع ويجعلها تشع بنور الموسيقا: عند غودار تصبح المستعمرة وطناً لسينما صعبة، لأنه يعيد بناء جمالياتها، ليس وفقاً لتقنياتها، إنما وفقاً لموقف أخلاقي، يحوّل رذيلة الخطأ إلى فضيلة، ويحول الكذب إلى حقيقة. عند غودار يصبح الخطأ القديم صواباً جديداً، لهذا عرّف الشاعر أراغون السينما بأنها غودار.

"موسيقانا" فيلم إبداعي، تتجسد فيه الوثيقة والشعر والفلسفة والرواية، وهو الفيلم الثاني لغودار الذي يُحتفى فيه بالشأن الفلسطيني، والذي تُجرى فيه أولغا اليهودية- قتلت بعدئذٍ في عملية احتجاز رهائن في صالة سينما في القدس من أجل السلام- حواراً مع محمود درويش: نحن الفلسطينيين محظوظون، فقد ألحقتم بنا الهزيمة، لكنكم منحتمونا الشهرة. نقرأ أيضاً جملة غودار المدهشة: في السينما هناك تيار خيالي وتيار واقعي: في الخيالي يصير المنتصرون مادةً للفيلم الروائي، وفي الواقعي يصبح المهزومون مادةً للفيلم الوثائقي!

## ١٤ . نكهة السينما أم نكهة النقد؟

الناقد حسن حداد "كاتب متخصص فى النقد السينمائى" له كتابان عن المخرجيّن المصريين عاطف الطيب ومحمد خان. و"تعال إلى حيث النكهة٢٠٠٩/" كتابه الجديد، أصدرته وزارة الثقافة والإعلام فى البحرين ضمن سلسة "كتاب البحريين الثقافية".

قبل أن نتطرق إلى مشكلة الكتاب، نود أن نضع أمام القارئ محتوياته، التى تتألف من فصول خمسة، الأول منها تقديم لأفلام ثلاثة عن تداعيات الحرب: فيلم "مايكل كليتون" و"فى وادى إيلاه" و"حرب تشارلى ويلسون" التى يجدها الناقد أفضل ما يمثل السينما الأمريكية، إضافة إلى ورقتين نقدية ألقيت فى ندوتين سينمائيتين، موضوع الأولى "السينما تحلم" والثانية "السينما والصحافة" إلى جانب مقالة بصفحتين عن السينما الهندية!

الفصل الثانى: مقالات قصيرة عن مخرجين متباينين فى أسلوبهم الفنى، أغلبُهم عرب، كشادى عبد السلام (بمناسبة الاحتفال بيوبيله الذهبى)، ويوسف شاهين (بمناسبة رحيله)، وتوفيق صالح (بمناسبة صدور ملف عنه فى جريدة)، وأسماء البكرى، التى يعتبرها المؤلف مخرجة، يستعصى فنها على المتفرج العربى البليد، وناصر خمير (بمناسبة عرض فيلمه "بابا عزيز"). ويقترح الناقد تسمية مصطفى العقاد، بعد رحيله بسنوات، بأمير الأحلام، إضافة إلى سينمائيين آخرين، لا تجمعهم سوى حرفة السينما كتاركوفسكى، فى حديث فلسفى له مترجم، وعثمان سامبين فى كتاب أصدره المجمع الثقافى فى أبو ظبى، وبونتيكورفو مخرج فيلم "معركة الجزائر"(بمناسبة رحيله)، كذلك يشير الناقد باقتضاب إلى بعض الممثلين كمارلون براندو وميريل ستريب ومحمود مرسى وأحمد زكى!

الفصل الثالث: مجموعة مقالات قصيرة عن عدة أفلام ذات أساليب متباينة، ومن جنسيات مختلفة، من بينها ١٣ فيلماً مصرياً و١٣ فيلماً أمريكياً!

الفصل الرابع: مجرد تقارير قصيرة حول بعض المهرجانات التى شارك فيها الناقد.

الفصل الخامس: قراءات سريعة فى سبعة كتب، منها "لغة الصورة" لروى ارمز و"النحت فى الزمن" لتاركوفسكى، و" النقد السينمائى" لتيموثى كوريجان.

وأخيراً يكتب الناقد فى صفحات قليلة "رؤاه وحكاياته الشخصية: عن أول محاولة له فى كتابة سيناريو، وعن ذهابه كصبى إلى السينما، وعن اهتمامه باقتناء كتب عن السينما وغفلته فى تأسيس مكتبة فيديو سينمائية خاصة، وعن أول ذهاب له إلى السينما بصحبة عائلته. لكن ما هو طريف، نقرؤه فى الصفحات الأخيرة حول متعته الخاصة بمشاهدة الإعلانات، التى تعرض قبل الفيلم الرئيسى: "مشاهدة فترة الإعلانات، هو جزء من طقوس مشاهدتى الخاصة"!

كل المقالات، التى نقرؤها، سبق وأن نُشرت فى الصحافة البحرينية، من هنا يضعنا إعادة نشرها فى كتاب أمام إشكالية تواجهنا فى اغلب الكتب التى يصدرها النقاد العرب، والتى هى فى الغالب تجميع غير موفق فى الغالب لمقالات، على شكل نقد صحفى يومى، عن أفلام أو مخرجين أو مهرجانات أو قراءات في كتب، لا أكثر.

لا بأس! إن كان هناك ما يستحق إعادة النشر، فيجب أن يخضع لاختيار صارم، يراعى فيه مؤلفه ترتيب مقالاته أو دراساته، وفقاً لوحدة موضوع مميز، أو تيار فنى مُعيِّن، أو ظاهرة سينمائية. وان لا يكون دافعه مجرد الرغبة فى أرشفتها فى كتاب.

**تفاصيل صغيرة**

بدأ الناقد البحرينى حسن حداد يمارس النقد السينمائى فى الصحافة البحرينية والخليجية منذ عام ١٩٨٠، وأخذ يشرف على موقع «سينماتك» الإلكترونى، منذ عام ٢٠٠٤، ورغم أنه يجد السينما المصرية متخلفة، مع تاريخها الطويل، لأنها لم تواكب السينما الجديدة، ولأن مخرجيها يفتقدون الجرأة الفنية، مع أن عدداً منهم قدم سينما مختلفة بموضوعات جريئة، لكن دون أن يتخلوا عن شكل وأسلوب الفيلم التقليدى، وحصل فى سينما الثمانينيات والتسعينيات الماضية، أن نجحت فى تقديم تجارب متمردة، كانت قليلة، خالفت التيار التقليدى، ويختار الناقد من بين أولئك المخرجين المختلفين، محمد خان ليؤلف عنه كتابه «سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة/ ٢٠٠٦»، الذى يتناول فيه بالنقد ١٨ فيلما من أفلامه، يجد أنها تعبر عن تجارب سينمائية مهمة، وتشكل علامة طليعية بارزة وتطوّر من لغة سينمائية مميزة، كيف؟

يعترف المخرج بأن «طائر على الطريق» هو بدايته الحقيقية فى السينما، لأنه فى أفلامه التقليدية الثلاثة السابقة، كان يبحث عن شكل جديد، ويأتى فيلمه الخامس «موعد على العشاء»، بطولة سعاد حسنى وأحمد زكى، لـ«يكشف عن تطور موهبته الفنية» لكنه يتراجع بعده، ليصنع «نصف أرنب»، وهو فيلم إثارة وعنف، يجده الناقد «أفضل ما قدمته السينما المصرية فى مجال الحركة «والأكشن»! والغريب أن كاتبه بشير الديك، الذى كتب له السيناريو فى ثلاثة أسابيع فقط، يعترف بأن الفيلم ساذج، وكان الهدف من صنعه حل مشكلة مالية، عاناها المخرج، وأنهما كانا بحاجة ماسة إلى الفلوس. والطريف أن شخصيات الفيلم، هى أيضاً بحاجة مماثلة إلى الفلوس، لهذا نجدهم يلاحقون رحلة شنطة مسروقة، تحوى نصف مليون جنيه، منذ خروجها من المصرف حتى ضياعها فى النيل!

يعود المخرج نفسه ليعترف بأنه صنع فيلمه رقم ١٦ «يوم حار جدا» ليغطى خسارة تعرض لها فى فيلم سابق! ورغم أنه أخفق، إلا أن الناقد يبرر إخفاق مخرجه، ويرى أن من يبحث عن فيلم جيد «فقد ينجح وقد يخفق»! ثم يأتى «الحريف»، بطولة عادل إمام، بثورة المخرج على «الحكاية» التى يعيد الناقد سردها، لنكتشف أنها حكاية تقليدية، لا تدل على أى ابتكار! والمفارقة النقدية فى أن الثورة الشكلية، أكانت فى المسرح أم فى السينما، لا تأتى من التنكر للحكاية، لأنها، منذ أرسطو حتى بريشت، كانت تشكل، ولا تزال، أساس البنية الدرامية! أما الفيلم السابع «خرج ولم يعد» الذى يحكى فيه عن بطل (يحيى الفخرانى) يهرب من جحيم المدينة إلى جنة الريف، فلم يستطع، ايضاً، أن يقدم أى خطوة فكرية أو فنية

وقفة الناقد الأخيرة هو فيلم «السادات» الإشكالى: «فيلم مهم، رغم أن صانعه وقع فى (شرك)، وكان ضحية سيناريو ضعيف ومترهل»! وفى نحو ١٠ صفحات أخيرة، يدخل الناقد إلى «عالم محمد خان الفنى والفكرى»، لكنه يتراجع فيها أمام المخرج ويتيح له الفرصة ليتحدث عن تجربته وصراعه من أجل الوصول إلى فيلم جيد متكامل، يتوحد فيه الشكل مع المضمون.

## ١٥ . هزائم المنتصرين

قلّما نجد عند الكتاب والشعراء تلك المحبة للسينما، التى تدفعهم لكتابة "نقدية" سينمائية، وقلما نجد بينهم من يفضل فيلماً عن رواية أو مسرحية على الرواية أو المسرحية الأصلية، لأن اغلبهم يعتقد بأن السينما تعجز تماماً عن تفليم الأدب والمسرح! لكن السينما، التى تأثرت بالأدب وأصبحت تغرف من كنوز رواياته، أصبحنا قلما نجد فيها فيلماً غير مُعّد عن رواية!

فى "هزائم المنتصرين-٢٠٠٠" لا يتوقف الشاعر والروائى إبراهيم نصر الله، عند محبة السينما، بل يذهب أبعد، ليضيف إلى إنتاجه الأدبى كتاباً أدبياً شيقاً عن الأفلام، استغرق فى كتابته خمس سنوات. فى البداية راح الكاتب يكتب مقالاته عن الأفلام باسم مستعار، لأن الكتابة السينمائية ليست من اختصاصه، لكنه حينما اكتشف، أن اسمه المستعار يعود إلى شخص آخر، يكتب عن السينما، فى بلد آخر، توقف عن الكتابة، وبعد أن عاد ليكتب، بدأ يضع اسمه الحقيقى!

ليست السينما، حسب الكاتب، هى الفن السابع، بل هى الفنون السبعة، التى تُحتّم علينا، نحن الأدباء، أن نتعلم منها، كما تعلم مخرجوها الأوائل من المسرح والرواية

والموسيقى والفن التشكيلي. وكما تكون السينما بحاجة إلى سواها من الفنون، يكون الفنانون والأدباء والشعراء بحاجة إلى السينما أيضاً؟

ورغم أن السينما، هي الأقرب إلى الرواية، فإن ما سيظل ينقص الرواية، أن سردها بالكلمات، لن يستطيع، أن يجعلنا نتصور صورة الأشياء كما نرى صورها، حسياً، في السينما. إن زمن الصورة، يُحتم على من يكتب الرواية، الإفادة مما تحققه السينما، لأنها أصبحت قادرة، بالصور، على تجسيد أكثر الأفكار، غرابة وواقعية، ورغم الاختلاف الجوهري بين الأدب والسينما، فإن الفيلم مازال يشكل مادة ثقافية مهمة للروائي، كما تشكل الرواية، أيضاً، عنصراً مهماً في العمل السينمائي الثقافي.

إنها كتابة، تذهب، غالباً، في خط سير يبحث عن مغزى مُلتبس، لأبطال منهزمين، يقتربون في النهاية من تحقيق نصر خاص، مُكلل بتيجان الخسارة، يُضمر في داخله هزيمة حزينة! ينصرف البحث، وفقاً لمنظور الكاتب، ليكشف حكاية مثل هذا المغزى الفكري، بتنويعاته الدرامية والفنية، في عدد من الأفلام الأمريكية المعروفة، التي أُنتجت في نهاية القرن الماضي، ويبين هدفه في اختيار الأفلام، من رغبته في الوصول إلى جمهور يعرف الأفلام، التي يكتب عنها، ومن كون السينما الأمريكية، هي اللاعب الوحيد في صالاتنا. أكثر من ذلك، يريد الكاتب قراءة هذا اللاعب والتعرف إليه بخيره وشره.

لا تنتسب الأفلام المختارة، في أغلبها، إلى السينما التجارية الرائجة، إنما تنتسب إلى ما يمكن تسميته بالسينما ,النوعية" الناجحة مثل: "فورست غامب" و"الرقص مع الذئاب" و"الهامس للحصان"، و"روميو وجولييت" و"إيفيتا" و"الشعب ضد لاري فلنت" و"سبعة" و"اللعبة" و"مدينة مجنونة" و"حرارة" وأفلام شيقة أخرى. في تناول الكاتب للأفلام لا يستخدم اللغة الواصفة المعهودة، التي يستخدمها غالباً النقاد، إنما يُعبر، بلغته الأدبية الخاصة، عن رؤيته للفيلم، ليجعلنا نقرأ ليس نقداً لأفلام سينما، إنما نقرأ نقداً ممتعاً في ثقافة السينما وأدبها.

## ١٦ . سينما الحب الذي كان

كتاب الناقد صلاح دهني هو الوحيد عن السينما، من بين مجموعة كثيرة من الكتب أصدرتها الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨

نقرأ فاليري: ,على الستارة المنصوبة على السطح الصافي دوماً حيث لا تُخلّف الحياة، بل حتى ولا الدم، أي أثر، تعود أعقد الحوادث فتدور من جديد، عدد ما نُريد من مرات".

دهنى من أهم رواد النقد السينمائى العربى، تابع كتاباته وأبحاثه السينمائية منذ العام ١٩٥٠ حتى وقتنا الراهن، إضافة إلى متابعة عمله فى الإخراج وفى كتابة الرواية والقصص وترجمة الأدب والسينما. وهو أول من أسهم بالجهد المضنى فى إنشاء المؤسسة العامة للسينما، ويروى الكتاب عشقه للسينما وهوسه بها، منذ أن أنهى دراسة الإخراج فى المعهد العالى فى باريس وعلم الفيمولوجيا فى السوربون، إلى الوقت الحاضر.

بعد عودة العاشق وجد خيبته الأولى: "بدل أن أعمل فى السينما، صرت موظفاً فى دائرة البريد! كنت مسلحاً بثقافة سينمائية، وبحس نقدى، نمّاه فى جوانحى المؤرخ والناقد سادول، وهكذا خطّت لى الظروف قدراً آخر، فصرت أول ناقد "حقيقى" فى الوطن العربى، فى ذلك الوقت كانت الكتابات عن الأفلام كإعلانات. تتقاضى عنها المجلات أجوراً ولا تصدر عن رأى حر".

فى ذكرياته يتردد، دائماً، صدى السؤال: من أين جئنا، وماذا نفعل، وإلى أين نمضى؟

فى الخمسينيات بدأت أصوات، أطلقها نفر قليل من المتخرجين فى المعاهد السينمائية فى أوروبا، حول حقيقة السينما وأهميتها فكرياً واجتماعياً وسياسياً، ودعوا إلى إعادة النظر فى المفاهيم السائدة عن السينما كأداة تسلية وترفيه، وطالبوا بضرورة تدخل الدولة لتتبنى عملية إنتاجها وتطورها.

لكن الشرح يطول مؤلماً: "ومع تباعد الزمن، يتساءل المرء، فى ظل تلك الظروف، لم يكن فى الإمكان أفضل مما كان وما قد يكون! المهم، نبقى نبرهن على أننا أمل حقاً، ولسنا جثة محنطة فى متحف السالفين".

لماذا هاجس الركون دائماً إلى الصورة؟ ,علينا أن نقبل بها كحد، وكمنبّه، ونستخدمها".

منذ البداية، أدرك دهنى أهمية وجود سينماتيك فى سورية، وبذل فى سنوات لاحقة، محاولات مضنية فى سبيل تأسيسه: التقى برائد السينماتيك الفرنسى لانغلوا، الذى وضع أمامه عناوين أكثر من ١٠٠ فيلم من جذور فن السينما، وهو يقول: ,هذه الأفلام تمثل قاعدة أساسية لكل سينماتيك، أقدّمها مجاناً لسورية، إذا هيأتم المبنى اللازم بالشروط اللازمة لحفظ الأفلام"، لكن وزير الثقافة طرح عليه سؤالاً آخر: ,ألسنا بحاجة لشراء دبابة للصمود والدفاع عن الوطن أكثر من ما تسمونه سينماتيك؟".

ونحن نقرأ فى فصول الكتاب، نكتشف الجو المحزن، الذى تغرق فيه السينما، وتبقى علينا مهمة الإجابة عن أسئلة ملحّة: هل استكملت السينما العربية أدواتها الاتصالية؟ هل

تمايزت فى التعبير عن هوية عربية، قبل أن تتطلع إلى الاعتراف العالمى؟ هل استطاع النقد السينمائى، عندنا، الخوض فى البحث عن نظرية سينمائية من وجهة نظرنا الخاصة؟

ختاماً نردد مع الكاتب: صحيح أن الأمور قد تكون متأخرة، بعدما فات الذى فات، لكن كما يقول مثل فرنسى: الأفضل أن تأتى متأخراً من ألا تأتى أبداً!

## ١٧ . صنع العسل من دون مشاركة النحل

أول سورى درس الإخراج فى عام ١٩٥٠، فى المعهد العالى للدراسات السينمائية فى باريس هو صلاح دهنى، الذى حينما عاد إلى بلده وجده من دون سينما، ووجد فيه ثلاثة عشاق فقط للسينما، أنجز كل منهم فيلماً يتيماً فشل تجارياً وجماهيرياً، بسبب انتشار موجات أفلام التهريج والإثارة والاستعراض والغناء من الإنتاج المصرى، إضافة إلى سيول من أفلام «الكاوبوى» والقتل والسطو والجريمة والعصابات الأمريكية.

كانت السينما السورية قد مرت بمرحلتين فقيرتين: الأولى فى العشرينيات والثانية فى الخمسينيات من القرن الماضى، والمرحلتان منيتا بالفشل، لكنهما بشرتا القادم الجديد بضرورة تأسيس سينما وطنية، وضرورة تربية تذوق سينمائى عند جمهور سينما واسع، تربّى على نمط الأفلام الأمريكية والمصرية التجارية، ولم يكن أمامه إلا أن يلجأ إلى دعم الدولة، للبدء بتحقيق هذين الهدفين.

يعود دهنى إلى كتابة ذكرياته وتذكر جهوده المضنية فى بناء«سينما حية نشطة متطورة». استنجدت به السينما وطلبت منه أن تنهض، فاقتحم الصعاب وحقق حلمه بإقناع الدولة بضرورة السينما، ثم بإحداث مؤسسة منتجة عامة للسينما، عرف فرحات كبيرة فى أحيان وخيبات مريرة فى أحيان، ولم يكن سوى مغامر تستر وراء أحلامه وأريد له أن يُبعد إلى إقليم الصمت، لكنه ما صَمَت: «حين نفقد حلمنا نصبح أفقر، فهاآنذا أرانى اليوم بائساً عند درفة نافذة شبه مغلقة أتحرك منزلقاً على بساط التاريخ، بعد أن أغلق أمامى باب السينما، والمفتاح ليس معى». ويبدو أن ما يخطه دهنى من ذكريات مريرة فى صفحات كتاب «مكاشفات بلا أقنعة- اتحاد الكتاب العرب/دمشق/ ٢٠١١»، يشبه مغزاه ما كتب شكسبير فى شعره: «رغم أن الجريمة ترتكب بلا كلام، لكنها تعبر بفصاحة رائعة».

ينهى دهنى كتابه: «على مدى السنوات الـ٣٠ الأخيرة أصيبت السينما عندنا بضربة قاسية، فعدد الأفلام المنتجة سنوياً فى المؤسسة العامة تراجع، فى حين أدار القطاع الخاص ظهره للسينما، كما آدار الجمهور نفسه ظهره للسينما، ورغم مضى نصف قرن

على إحداث مؤسسة السينما التى أصابتها المكاره وأنقض ظهرها الهرم، وبقيت فى أحسن الأحوال على فيلم أو فيلمين سنوياً، منظمةً لمهرجان مُكلِف لا يُسمِن ولا يُغنى، أصبح معظم جهدها باتجاه الإنتاج فى خبر كان».

هل كان من الممكن ألا تكون عليه الحال غير ما هو كائن، ربما لا.. لكن ربما..

يكتب شوقى بغدادى أن علاقة الجمهور السورى بالسينما تحولت من نزهة التسلية والفرجة إلى وقفة نقدية متأملة، من خلال ما كان يسمعه من نقد ذكى لماح من صلاح دهنى عبر الإذاعة أو يقرؤه من كتاباته فى الصحف، وكان بحق أول معلم تنويرى جماهيرى للفن السابع فى بلادنا، ويكتب سمير فريد: صلاح دهنى هو أكبر نقاد السينما الرواد فى سورية والعالم العربى ويعد هيثم حقى صلاح دهنى ليس فقط رائداً يستحق التقدير لما قدمه من إبداع، إنما لأنه لا يزال يحمل مسؤولية مهمته النبيلة الصعبة فى الدفاع عن الفن الجيد.

يبقى أن نقول لمن لا يعرف سوى صلاح دهنى الناقد والكاتب والمترجم، إنه أخرج فيلمه الروائى الوحيد «الأبطال يولدون مرتين» فى عام ١٩٧٧ .

## ١٨ . الخروج من المعطف

عرف تاريخ السينما الثنائى "بد أبوت ولو كاستيلو" والثنائى "لوريل وهاردى"، الذين كانوا فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات من أكثر نجوم هوليوود شهرة فى عالم السينما الكوميدية، ولم تكن سلسلة أفلامهم، بعد أن اعتزلوا، قابلة للاستعادة والاستمرار، واليوم نقرأ فى تاريخ ثنائية سورية، نجحت فى التلفزيون السورى والعربى، ونجحت فى السينما، أيضاً، ولم تعد، بغياب نمطهما، قابلة للتكرار. فى كتاب "نهاد ودريد ـ الفن السابع ٢٠٠٧"، للناقد بشار إبراهيم، نتعرف إلى ظاهرة فريدة لفنانين، فى محاولة لرؤية الظروف الذاتية والموضوعية التى ولَّدتها وجعلت منها انعطافة فنية فريدة، وهو إذ يكتشف خفاياها فى ذاكرة الفن والحياة، يرصد، أيضاً، مسيرة الفنان دريد لحام فى مرحلة يسميها ما بعد نهاد قلعى" وهى المرحلة النوعية الفنية، التى خرج فيها الفنان من معطف غوار وإساره، واستمرت فى السينما وفى التلفزيون وتستمر حتى الآن.

بدأت شهرة الثنائى "غوار الطوشة وحسنى البورظان" مع أوبريت "عقد اللولو" التى صورها التلفزيون وبثها فى العام ١٩٦١ وقُدمت بعد ذلك أول أعمالهما فى مسلسل "مقالب غوار" ومسلسل "حمام الهنا". فى ذلك الوقت لفت نجاح مسلسلاتهما "تلفزيون لبنان

والمشرق" وتبنى توزيعها على المحطات التلفزيونية العربية، ما جعل مسلسل ,صح النوم" يحقق نجاحا جماهيريا عربيا ليس له مثيل.

عندما دخل الفنانان المغامرة الفيلمية، كانت السينما السورية، عموماً، فى بداياتها واستمرا يمثلان معاً فى نحو ٢٤ فيلماً لحساب القطاع الخاص، أى بمعدل فيلمين أو ثلاثة أفلام فى العام الواحد، ورغم النجاح والشهرة، التى اكتسباها، نجد الفنان نهاد قلعى يعترف بأن تلك الأفلام كانت سطحية، تتوجه إلى جمهور أفسدته السينما المصرية "كنا نأخذ النصوص من كُتاب سيناريو مصريين، ونعدّل فيها ولم يتعامل معنا منتج أو مخرج جيد، ورغم أن تجربتنا فى السينما كانت فاشلة إلا أننا أوجدنا صناعة سينما فى سورية".

فى حوار طويل مع الفنان دريد لحام حول رحلة البحث عن غوار ورحلة التخلص من غوار، يقول دريد: "باكورة أفلامنا كان "عقد اللولو"، وكنا أنا ونهاد غير معروفين، ,كان إرسال التلفزيون لا يصل إلى أبعد من دمشق، واضطر المنتج أن يأتى بالنجمة المطربة صباح والمطرب المشهور فهد بلان، لكى يسوّق الفيلم، الذى ينتجه. وبعد نجاحه أخذ المنتجون، يعتمدون على اسميهما كثنائى، ويصنعون لهما سلسلة أفلام، حققت النجاح والشهرة. ,حينما تخلصتُ- يقول دريد لحام- من إسار غوار حققت أفلامى الثلاثة (الحدود) و(التقرير) و(الكفرون)، ولم أعتمد فى أى منها على حضور نجوم من مصر، ومع ذلك نجحت جماهيرياً وحققت حضوراً فى مصر ونالت عدداً من الجوائز".

نقرأ فى مقابلات الناقد الطويلة مع الفنان دريد لحام حواراً ليس مألوفاً، ونكتشف فى أسئلته وجدله معه معرفة تامة بأعمال الثنائى وبأعمال دريد لحام، معرفة تنطلق من رؤية تحليلية، فكرية وفنية، تشمل كل مسلسلات الثنائى ومسرحياته وأفلامه وكل أعمال دريد الخاصة، لتستطيع فى النهاية أن تدفع بالجدل المتنوع أن يصل بنا إلى أبعد من المحطة، التى نتوقعها من عنوان الكتاب.

## ١٩- آلة كاتبة + فيلم

فى بداية كل عام جديد يفتح المخرج محمد ملص مفكرة جديدة، ليبدأ كتابة يومياته يوماً بيوم، أينما حل أو رحل، وهى عادة ربما أخذ يمارسها منذ سنوات دراسته فى موسكو. ومن الطريف أن تعترض زوجته انتصار، وهى ذات ميكروسكوب ذاكرة لا تحب اليوميات، "الهم الأول هو أن يعيش المرء الأشياء لا أن يكتب عنها"، ولا تجدها سوى مادة مشعة، تكشف كل الخبايا، بينما ملص يعترض ,وماذا نريد غير المادة المشعة التى تكشف الخبايا..؟".

في كتاب "مذاق الملح/ دار رفوف للنشر/ دمشق ٢٠١١"، يختار ملص بعض يومياته "المشعة" التي سبق له أن دونها في فترات زمنية مختلفة، لكنها لم تنشر وفقاً لترتيب زمن كتابتها، ولعل أكثرها حميمية هي اليوميات من "مفكرة موسكو ١٩٦٨ - ١٩٧٤"، التي ترسم "بورتريه" خاصاً للروائي صنع الله إبراهيم.

بعد خمس سنوات (١٩٥٩ إلى ١٩٦٤) قضاها صنع الله في السجون المصرية كشيوعي، يداه مقيدتان بسلسلة واحدة مع قائد الحزب شهدي عطية الشافعي، وهما يُنقلان من سجون "القلعة" إلى "الواحات" إلى "أبوزعبل". ويعيش صنع الله بعد تلك السنوات في برلين الشرقية ليعمل في وكالة الصحافة الألمانية، ومن ثم يسافر إلى موسكو، ليلتحق بمنحة لدراسة السينما، لتكون "السينما" في نسيج تجربته الأدبية كما كان أستاذه المخرج تلانكين يأمل.

في سنته الأولى يعيش صنع الله في غرفة مشتركة مع آخرين في بيت الطلبة، ويميّز وجوده صوت طرقات تصدر عن آلته الكاتبة وهي تصل مبكرة ومتأخرة إلى أسماع طالب السينما محمد ملص، الذي كان يعيش في غرفة مجاورة. وحينما تعرَّف الطالب ملص إلى صنع الله وهو يسمع دائماً صوت طرقات الآلة الكاتبة، يدون في يومياته "ألا تبدو الحياة صعبة وقاسية حين يتحول العالم فيها إلى مجموعة من الأشياء التي يجب معرفتها ورصدها وتسجيلها؟".

شارك صنع الله ملص في كتابة سيناريو فيلم تخرُج محمد ملص "كل شيء على ما يرام سيدي الضابط!"، ويلعب فيه دور ,قارئ أخبار الصحف التي تدخل السجن مُهرَّبة": "لمست بقوة كم تستهوي صنع الله فكرة الكشف عن دور الأخبار السياسية في حياة السجناء".

بدأ صنع الله بكتابة مفكرة عن السجن، تسبق كتابة السيناريو، الذي جسد الفيلم فكرته المجازية المُميزة، التي ابتكرت مما يسمى المونتاج اللا تزامني: في الوقت الذي تصل أخبار انتصارات حرب يونيو/حزيران إلى السجناء من خلال الصحف المُهربة، التي تصل متأخرة إلى السجن، تكون الحرب قد انتهت إلى هزيمة. وأثناء ما يعيش السجناء حالة النصر، تعيش البلاد التي دخلوا السجن من أجلها، حالة الهزيمة.

كان صنع الله– يكتب ملص– "ينفث في هواء الغرفة زفير الكتابة الروائية المجرثم". ومنذ تلك ,اللحظة" غرقتُ في التفكير الفعلي بكتابة رواية القنيطرة ,إعلانات عن مدينة".

فى موسكو ينجز ملص روايته عن ملامح مونتاج ماضٍ - حاضر لذاكرة تحمل مذاق السؤال ومرارة الجواب، وسيقتبس عنها سيناريو فيلمه الروائى الثانى "الليل١٩٩٢/"، وفى موسكو ينجز صنع الله معمار بناء روايته "نجمة أغسطس١٩٧٤/"، عن السد العالى، عبر مونتاج التوازى مع إبداع مايكل أنجلو لتماثيله العظيمة.

# الفصل السادس

## ١. علم جمال السينما

"من الطبيعى القول إن الكتاب الذى بين أيدينا هنا، ليس أفضل الكتب فى هذا المجال. لكنه الكتاب الملائم أكثر من غيره". هكذا ينوه الناقد إبراهيم العريس فى مقدمة كتاب "علم جمال السينما" للناقد الفرنسى المعروف هنرى آجيل، والذى قام بترجمته ضمن سلسلة "المكتبة السينمائية" التى يشرف عليها.

قد يتبادر إلى ذهننا ونحن نقرأ هذا التنويه إمكان اختيار كتب أخرى تتناول التطور التاريخى لنظرية السينما لنقدمها إلى القارئ العربى، غير أن الخيار، فى واقع الحال، محدود تماماً، فنحن مثلاً نقرأ فى مقدمة كتاب دودلى أندريو الذى صدر عام ١٩٦٧ تحت عنوان "نظرية السينما الرئيسية" تنويهاً من نوع آخر: "هناك حسب معرفتى كتابان عن تاريخ نظرية السينما: الأول لجيدو أريستاركو "تاريخ نظرية السينما" (١٩٥٣)، والثانى لهنرى آجيل ,علم جمال السينما" (١٩٥٧).

ولا يشير المؤلف الأمريكى أندريو، الذى تقتصر دراسته المفصلة على الأسماء البارزة والرئيسية فى تطور نظرية السينما، إلى كتاب الإنكليزى أندريه تودور "نظريات السينما" (١٩٧٤)، والذى يخصص أيضاً كتابه لدراسة الأسماء البارزة فى نظرية السينما (إيزنشتين وغريرسون وبازان وكراكاور)، لأن هذا الكتاب هو أيضاً لا يتناول تاريخ تطور هذه النظرية.

إذن يقتصر مجال عرض ودراسة آجيل الصغير وكتاب أريستاركو الكبير والشامل. ومع هذا ينتابنا الاستغراب، حينما نكتشف أن أكثر الكتب المعنية بتاريخ ونظرية السينما لا تشير (أو تتجاهل) كتاب آجيل، بينما تثمن كتاب أريستاركو. ولعل سبب ذلك ما أوردته عام ١٩٥٧ مجلة ,النقد السينمائي" التي تصدر في ميونيخ: ,أراد الناقد المعروف هنري آجيل أن يعرِّف بكتاب أريستاركو تاريخ نظرية السينما في فرنسا أيضاً. لكنه، بدلاً من أن يقوم بترجمة هذا الكتاب، نجده ينشر باسمه الخاص نسخة مختصرة ومعدلة بشكل غير جوهري عن الإيطالي اريستاركو تحت عنوان آخر "علم جمال السينما".

ويورد آجيل نفسه، في هوامش كتابه، جملاً عديدة تؤكد ما جاء في المجلة الألمانية، نقرأ مثلاً: "إن هذا الفصل، وكذلك مجال هذا العمل، يدين بالكثير لكتاب اريستاركو العظيم، وإننا مدينون له بالكثير من المعلومات التاريخية والنقدية الثمينة".

يحتوي كتاب آجيل في المدخل على المعضلة الرئيسية التي تواجه السينما، والتي تطرح أمام الباحث، وهي معضلة الحلم والواقع. والحقيقة أن هذه المعضلة هي ما حدد خط اقتسام المياه بين منظري الفن السابع. أما الجديرون أكثر من غيرهم بإعجابنا فهو أولئك الذين عرفوا، كما فعل بالاج وإيزنشين كيف يزيدون من غنى الواقع بلجوئهم إلى ثروات المخيلة الإنسانية التي لا تنضب، وهو نفس ما فعله كبار المبدعين في السينما. أن المزج الكبير بين الحياة والحلم، بين المدرك واللا مدرك يتحقق عن طريق السينما وسيقول فيما بعد الألماني هانس ريشتر لقد كنا جميعا متفقين على أن الفيلم في واقع الحال، هو وسيلة لترجمة الرؤيا والحلم أو لكل ما هو على علاقة بميدان المخيلة الصرف فالشاشة هي عالم وسيط، ارض لا يمتلكها احد.

لكن هناك سؤال آخر: هل يمكن لهذه الرؤيا الحلمية أن تتحقق بمعزل عن الواقع؟السينما حسب ليون موسيناك تحافظ على احتكاكها بالواقع، لكنها أيضاً تحول الواقع وتجعله سحراً.

أن حضور السينما ووجودها يرتبطان جزئيا بمسألة الواقعية، فإذا ما ربطنا بين السينما والصورة الفوتوغرافية– التي تعيد إنتاج الأشياء الواقعية– سنجد أن السينما لا يمكنها أن تكون، بالضرورة، سوى فن واقعي، ويبدو في مثل هذا الحوار حول السينما أنها ستبدو بمنزلة وحدة جدلية بين ما هو حقيقي ولا حقيقي. لان هناك من يرى أن السينما وهي تقدم الحقيقي واللا حقيقي في وحدة لا تنفصم تكون بهذا المعنى مرآة أيضاً لذات الفنان الذي، حسب بودوفكين، يعيد إنتاج تفاصيل الواقع أن يستخلص من الواقع

جوهره أو طابعه الخاص. كيف؟عن طرق المونتاج الذى هو حسب إيزنشتين البنية الشرطية للفيلم؟ ويكتب إيزنشتين بهذا الخصوص، أن توليف لقطتين، صدامهما، يخلقان تصورا جديدا.

يعرف الكتاب باقتضاب وعجالة بجهود جمالية مهمة عديدة إلا أنه يخصص بعض فصوله لكبار المنظرين كبالاج وبودفكين وإيزنشتين وأرنها يم، كما يشير فى الفصل العاشر ,انقلاب الجماليات" إلى أهمية جهود المُنظِّر الفرنسى كريستيان ميتز.

ولا يسعنا أخيراً إلا أن نُثمن جهود الزميل إبراهيم العريس فى اختيار وترجمة مثل هذا الكتاب الذى يكتسب إصداره فى العربية أهمية خاصة،

## ٢. سينما القسوة

,لا يمكن تقييم بعض الأعمال وفقاً لسياق تطور السينما، لأنها تظهر بين حين وآخر، خارج أى مرجعية تاريخية، مثل لؤلؤة داخل محارة، ذات بريق لا مثيل له". من إصدار مؤسسة السينما ـ دمشق ـ سلسلة الفن السابع (١٧١) ومن ترجمة مدهشة للمخرج مروان حداد.

بحث الناقد العظيم أندريه بازان عن هذه اللآلئ، ليخرج منها بنظريته: "الفن الواقعى يخلق جمالية لا تنفصل عن الواقع"، ونادى بفن واقعى للواقع، على شاكلة أفلام أخرجها مورنا وشتروهايم وويلز. يقدم كتاب بازان "سينما القسوة" تلميذه المخرج فرنسوا تروفو الذى صحح له بازان أول مقالَ كتبها فى "دفاتر السينما" وسار بها، تدريجياً، إلى إخراج "الضربات ٣٠٠" أول فيلم أعلن ميلاد "الموجة الجديدة".

كتاب عن ستة مخرجين فى ستة فصول، يضم مقالات ودراسات سبق أن نُشرت، ما بين العامين ١٩٤٥ و١٩٥٨. وأهمية صدور الكتاب تأتى من أهمية المخرجين الذين امتلك كل منهم أسلوباً متميزاً ووجهة نظر انقلابية، ولعب كل منهم دوراً مؤثراً فى تاريخ السينما:إيريك فون شتروهايم، رمز السينما الملعونة: مبدع الجحيم، وصاحب أفلام المخيلة الوحيدة، التى انتقلت عبرها الواقعية إلى كمالها.

وكارل دراير، عارف الطبيعة والإنسان، الذى عبر فى فيلمه ,آلام جان دارك ـ ١٩٢٨" عن مأساة بطلته الروحية، وابتكر فيلماً يتكوّن بكامله، باستثناء بعض صوره، من أحجام لقطات قريبة، تعبر عن الجزء المُميز من الجسد: الوجه.

وبريستون ستورغيس، مازج الفكاهة والقسوة الذى قدم قصة الكوميدى الكبير هارولد لويد، وكشف، بطريقة قاسية وشبه وقحة، نهاية الصنم المنتصب، الذى أراد أن يكرّم دوره،

بذكاء أكثر، في مجال السينما الكوميدية الأمريكي،. ويبدو كأنه أراد أن يقول لنا "اضحكوا مرة أخرى، اضحكوا جيداً، لكنها ستكون ضحكتكم الأخيرة، لأنكم تضحكون بسبب موت الضحكة".

ولويس بونويل، اليساري السريالي القاسي، الذي من العبث أن نتهمه بالقسوة، فقسوته في فيلم ,المنسيون" مثلاً، ليست قسوة المخرج نفسه، بل إنه يكشفها فقط للعالم، ويختار منها البشاعة الأكثر، ليعبر عن الشقاء الإنساني. ومثلما تعكس قسوته حنانه، فإن غرابته تعبر عن بساطة شديدة، تسبب الدوار. فلو تسنَّى لبونويل أن يحقق الأفلام التي تتفق مع رغبته، لاحترقت الشاشة منذ العرض الأول.

وألفريد هتشكوك، عاشق السينما لذاتها، الذي أعطى المونتاج التقليدي طابعه غير المألوف وابتكر تأثيراته النادرة، هو سيد الترقّب، فهو يطلق عبر السادية البليغة، المتعارف عليها وسط صرخات رعب الضحايا، صرخة المتعة الحقيقية، صرخة ليس فيها أي خداع: إنها صرخة هتشكوك، وأكيرا كوروساوا : ساموراي السينما، صاحب ,راشومان" الذي يكشف بازان نبوغه السينمائي الوطني، رغم تأثره بالسينما الأمريكية، لأنه استطاع أن يقدم صورة للتقاليد وللثقافة في اليابان بطريقة قادرة على الوصول إلى أعيننا وأرواحنا. ولأن نقاد ,دفاتر السينما" جعلوا من كوروساوا ضحيتهم، وفضلوا عليه المخرج الشاعري ميزوغوشي، فقد كتب بازان رسالة إلى تروفو يقول ,هل يمكن أن نصل إلى معرفة النهار ونحن لا نعرف الليل، إن من يُفضل كوروساوا ليس سوى أعمى لا علاج له، لكن من لا يحب سوى ميزوغوشي فهو أعور!".

## ٣. أفلام لن نشاهدها

تعرف المكتبة العربية نصوصاً أدبية "فيلمية"نشرت كسيناريو لكنها في الواقع ليست سوى "بروتوكولات" سينمائية لأفلام مدوَّنة من الموفيولا – جهاز المونتاج– تبيّن اللقطات والمشاهد، ويصف محتواها، ويدوّن الحوار والمؤثرات والموسيقى بالعلاقة مع محتوى الصور.

أما الذين يهتمون بمثل هذه النصوص، فهم، غالباً، من الدارسين أو من هواة السينما. كذلك تنتشر، مثل هذه النصوص، في المكتبة العالمية، التي تعرف، أيضاً، نصوصاً، كتبها كمشاريع للسينما، مخرجون عظام، لكنها لم تر النور. ويجد النقاد في هذه النصوص، فائدة معرفية، إضافة إلى أنها ترسم صورة مكتملة لمشاهير السينمائيين.

يختلف النص السينمائى عن النص المسرحى، اختلافاً كبيراً، فهو ليس أكثر من دليل لما قد يصبح عليه الفيلم، بعكس النص المسرحى، الذى هو نص درامى مفتوح للقراءة، ويمكن تقديمه، على المسرح، فى أكثر من عرض. بينما السيناريو لا يكتب للقراءة، وهو لا ينفَذ، إن نُفذ، إلا مرة واحدة، فهدف من يكتبه، هو أن يُصوَّر فى فيلم، وليس نشره ووضعه فى مكتبة عامة أو فى أرشيف خاص.

فى مقدمة كتاب "أفلام لن نشاهدها" من تأليف كالوسها كناب وترجمة المخرج مروان حداد الصادر عن الفن السابع (١٦٨) فى دمشق، يكتب سيزار زافاتينى:"فى هذا الكتاب مشاريع أفلام لم تتحقق، أى بقيت نصوصاً لأفلام على الورق". وهى نصوص كتبت للسينما لمخرجين مشهورين، لكنها لم تُحقق، بسبب الرقابة المهيمنة فى حضارتنا، من بعض الأنظمة أو من بعض الأفراد!

لم تُولد السينما وسيلةً تعبير فنى بل وسيلة تسلية واستثمار، لكنها أنجبت رغم ذلك فنانين عظاماً، رغم أنهم لم يتمكنوا، دائماً، من استخدام السينما للتعبير عن أنفسهم، وقتما كانوا يرغبون ويشاؤون. وكثير منا يتصور، انه يكفى لواحد مثل أرسون ويلز أو بيرغمان أو فلينى، أن يعلن عن رغبته فى إخراج فيلم حتى تنبرى شركة سينمائية لإنتاجه. غير أن الواقع هو عكس ذلك، فقد تم، مثلاً، تجاهل آبل غانس باستمرار، مع انه صاحب فيلم "نابليون": واحد من أعظم الأفلام فى تاريخ السينما.كذلك انتظر رينوار ثلاث سنوات للعثور على من ينتج فيلمه العظيم "الوهم الكبير"، كما أمضى كوروساوا خمس سنوات دون عمل أما زافاتينى، الأب الروحى للواقعية الإيطالية الجديدة، فإنه أحصى بنفسه أكثر من مائتى فكرة لأفلام لم تتحقق. أيضاًف فشل روسولليني فى تحقيق فيلمه "كاليغولا" وفشل فيسكونتى فى تحقيق فيلمه "الزمن الضائع"، فضلاً عن عشرات من مشاريعهما الأخرى ؟والقائمة طويلة.

ليس الهدف من كتاب يجمع نصوصاً لمخرجين كبار، أن يكون بديلاً عن الأفلام، التى لم نشاهدها على الشاشة، بل إن الهدف من نشرها، حسب المؤلف، هو أن تُقرأ، ليتمكن من يقرؤها أن يشاهدها، ربما، على شاشة مخيلته.

السيناريوهات هى "نساء ماغليانو الحرائر" لفلينى و"الزهور الجارحة" لخورخيه سيمبرون وألان رينيه و"الثلج" لكيروساوا و"العيد الوطنى"لبيرلانغا واتكونا.

يبقى أن نعقب: لو تسنَّى لنا تجميع النصوص التى ألفها كتاب سيناريو ومخرجون عرب مبدعون، لطُبعت ليس فى كتاب إنما فى معجم!

### ٤. علامات ثقافية

ثلاث علامات ثقافية ميّزت بلوغ مهرجان برلين- برليناله "Berlinale" عيد ميلاده الـ٦٠، إضافة إلى علامة رابعة هى قيام ,جريدة جنوب ألمانيا" بإعداد ٢٢ فيلماً على أقراص "دى فى دى" اختيرت من بين الأفلام المميزة، التى شاركت فى المهرجان من بداية انطلاقه حتى عام ٢٠٠٩.

ثلاثة نقاد كُلفوا بتحضير كتابين اثنين وبرنامج "استعادة". الكتاب الأول مترجم عن الإنجليزية حول المهرجان، من تأليف البريطانى بيتر كووى، وكتب مقدمته الناقد المعروف ميشيل كليمت الذى أصدر مجلة الفيلم "بوزتييف"، والثانى عن "F" ندوة الفيلم الشاب الدولية بمناسبة بلوغ عامها الـ٤٠ وبرنامج "استعادة" تحت عنوان "اعرضه ثانية!" للبريطانى المقيم فى الولايات المتحدة دافيد واطسون.

كووى ناقد ألَّف أكثر من ٣٠ كتاباً من بينها كتب عن بيرغمان وارسون ويلز وكوبولا. وعمل مديراً دولياً للتحرير فى مجلة "فاريتيه" لعقود طويلة. ولم يكتفِ فيه بالحديث عن مسيرة البرليناله بدءاً من عقود حرب القرن الماضى الباردة إلى العقد الأول من القرن الجديد. إنما توقف، فى فصل خاص، عند الندوة، التى انشغلت بالفيلم الثقافى الفنى ودعم عرضه ومصادر إنتاجه غير التجارية، وسلط الضوء على الدوافع التاريخية، التى قادت إلى تأسيسها بمواجهة مهرجان، اعتبره، حينئذ، نقاد اليسار الألمانى مهرجاناً تجارياً. أما كتاب "حوارات مع أفلام/ خلال عقود أربعة" وهو باللغتين الألمانية والإنجليزية، فيكتب فصوله ١٢مخرجاً من الذين سبق أن عرضت أفلامهم المميزة فى الندوة. وحوارهم يستعرض الأفلام التى يفضلونها وتعبِّر عن مستوى "الندوة" وتاريخها فى فترات السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. وينطلق المخرجون فى حوارهم مع الأفلام من منطلقات جمالية وفكرية مختلفة ليبينوا، أيضاً، مدى تأثير مخرجيها فى أعمالهم السينمائية. والطريف أن تتحدث المخرجة الألمانية أنغيلا شاناليك عن فيلم "الحياة" لجان غودار، الذى سبق أن شارك فى الندوة الدولية بفيلمين من أفلامه التجريبية المثيرة للجدل، وحينما يسألها مؤسس الندوة-الفوروم غريغور عن أهمية لقائها بغودار ومعناه، تؤكد أن اللقاء كان مريعاً، ربما لأنه صعب المراس!

ماذا نقرأ فى كتاب المهرجان؟ الكتاب يضع أمام النقاد والدارسين تجربة مهرجان، من جوانب عدة، ويبين الأهمية التى اكتسبها وجعلت منه واحداً من أهم مهرجانات العالم إلى جانب مهرجانات ثلاثة أخرى هى فينيسيا وكان وتورينتو.

ما الهدف من برنامج الاستعادة؟ البرنامج هو أيضاً كتابة فيلمية لتاريخ المهرجان، كما أن مشاهدة أفلامه فى سياقها التاريخى والتعريف بمضامينها وأشكالها يرسمان صورة كاملة عن ظاهرة ثقافية وسياسية، تأسست، بجدارة، على قاعدة عالمية.

تحيلنا هذه المنشورات إلى تقاليد مفيدة لمهرجان، مصدرها تاريخ البلد الذى يُعقد فيه وحضارته، فبالقدر الذى يرتبط وجود أى مهرجان بمستوى حضارة بلده وحاجات ناسه الثقافية، بمثل هذا القدر يصبح وجوده تعبيراً أميناً عن أصالته وضرورته.

بقى أن نضيف أن كتاب البرليناله يضم أكثر من ٥٠ صورة نادرة، وأن كتاب الندوة يسجل على "دى فى دى" مشاهد من الأفلام المميزة، التى يحاورها المخرجون.

**٥. مسارات جمالية**

بالتعاون مع المعهد الفرنسى فى بيروت، أصدرت دار الفرات كتاب "مسارات جمالية ومشاهد ثقافية فى الشرق الأدنى/ نهاية عام ٢٠١٠" -ترجمة رندة بعث- عن مساهمة مدينتين فى ديناميات ومسارات الفنون والثقافة وعلاقتهما بالوضع السياسى.

تتميز مدينة بيروت بخصائص نوعية ذات مساحة أوسع، نسبياً، من الحرية والانفتاح، وتخضع إلى كمّ اقل من رقابة الدولة، وتمثل فيها تجربة الحرب الأهلية رهانات فنية للذاكرة، يدين عبرها الفنانون الصمت والتعتيم والمكتوم. أما مدينة دمشق، فرغم إن الدولة قيمة فيها على أسس الثقافة، إلا إنها حررت الفنانين من ضغوط السوق ومكنتهم من توليد أشكال فنية طليعية، لكنها أرغمتهم على أن يخطوا دربهم بين الولاء والحياد والمعارضة عبر الخضوع، بالمقابل، لإطار إدارى بيروقراطى.

ويهم هنا أن نتطرق إلى القسم الرابع" تحت وطأة الضغط" الذى كتبته الباحثة سيسيل بويكس فى المعهد الفرنسى فى دمشق وتناولت فيه وضع السينما، استناداً إلى شهادات وتجارب ستة مخرجين، تطلق على كل منهم تسمية غريبة" فنبيل المالح هو "مخرج ذو حياة مزدوجة"، وعمر أميرالاى" مخرج عابر للقومية"، وعبد اللطيف "سينمائى توافقى"، وأسامة محمد: "سينمائى على هامش المؤسسة"، وغسان شميط "سينمائى على هامش المهنة، ورياض شيا "سينمائى ملعون".

ترك المالح بصمته القوية على السينما السورية وأعتقد فى بداية السبعينيات الذهبية، بأن السينمائيين سيخلقون حركة سينمائية بديلة. لكن جاءت بعدئذ فترة بيروقراطية تعطل فيها الإنتاج أو أصبح على السينمائى أن ينتظر سنوات عديدة ليحقق فيلمه، والمالح إذ

يدين البيروقراطية التسلطية يدين أيضاً زملاءه السينمائيين، لأنهم أصبحوا مجرد موظفين.

وتأتى تجربة عمر أميرالاى التسجيلية المهمة، الذى بدأ ينادى منذ السبعينيات بتصفية المؤسسة ، لأنها قطاع بيروقراطى، دون أن يطلب من الدولة التخلى عن مسؤوليتها تجاه السينما.

ورغم أن عبد اللطيف عبد الحميد استطاع أن يخرج ثمانية أفلام حتى الآن، إلا انه انتظر ست سنوات ليخرج فيلمه الأول "ليالى ابن أوى" وهو يصرح بأنه: "شديد النشاط فما أنهى فيلماً حتى أحمل آخر داخلى" ويعزو وفرة إنتاجه "لذكائه فى طريقة قوله للحقيقة".

وصادفت تجربة أسامة محمد الفنية ، صعوبات كثيرة فى انجاز فيلميه" و"جعلته "مشبوها فى عيون ويجد الفن أهم من السياسة".

وربما حالف الحظ نسبياً غسان شميط، الذى اخرج ثلاثة أفلام ويعد الآن فيلمه الرابع، ويتمنى لو أنه صنع عدداً أكبر من الأفلام، وكان عليه أن يكون ذئباً، ليصنع أفلامه؟

وتأتى أخيراً تجربة رياض شيا، الذى أخرج فيلماً واحداً وانسحب، لأنه يكره إخضاع الفن لأى شكل من أشكال الضغط والمساومة، ولأنه يرفض التعبير عن كل ما لا يتعلق بجمالية السينما، ولا يريد ممارسة نشاطه فى نظام مؤسسة يدينها، لكنه ما زال موظفاً فيها.

أمامنا دراسة تنظر بنظارات إيديولوجية إلى ضغط الإيديولوجيا فى السينما، وتستعين بشهادات مستقطعة لتكرر كل ما هو معروف ومتداول، وتعجز فى النظر، بعمق، إلى إشكالية الأفلام نفسها، علّها تقرأ فيها ما هو إبداعى حقاً وما هو سياسى!

### ٦. جماليات الفيلم

مسعى كتاب جماليات الفيلم الصادر عن هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث (كلمة) وترجمة أستاذ علم الاجتماع التونسى د. ماهر تريمش، هو رصد منظور تأليفى وتعليمى لشتى مناحى الاختبار النظرى لجماليات الفيلم التجريبية ومفاهيمه، التى تطورت فى العقود الأخيرة فى فرنسا. وكما يبدو فإن هدف هذه المقاربة التعليمية المتعلقة بالسينما، التى تتناول مسائل الفيلم الرئيسية فى دراسة نظرية فنية وتقنية نوعية، تضعها تحت تصرف هواة السينما، من أجل بلوغ حصيلة ثقافية واسعة، تساعد عملية إعادة الإنتاج لفئات جمهور سينما جديد، بعيداً عن السينما "التجارية" السائدة.

تصنف "الأدبيات السينما" المختلفة فى العالم فى ثلاث مجموعات متفاوتة جداً: مجلات وكتب للسواد الأعظم وهى منذورة غالباً لممثلى ونجوم السينما وكتابات لهواة السينما وهى منذورة للمخرجين وللأنواع الفيلمية، وكتابات جمالية ونظرية أقل انتشاراً، مخصصة لفئات نخبوية غير محددة. يمكن أيضاً أن يدخل فيها بعض هواة السينما من الذين يشكلون الجمهور الأعظم المستهلك للثقافة السينمائية، خاصة أن ما يَسِمُ الحالة الفرنسية هو سعة الحقل المخصص لهواة السينما، الذين كانت حركتهم تشهد ممارسة هائلة عبر المجلات المتخصصة وأنشطة نوادى السينما، إضافة إلى مواظبة دائمة على عروض قاعات السينما التجريبية وعلى ارتياد المكتبات السينمائية... من هنا يراهن مؤلفو الكتاب الأربعة ميشال مارى ومارك فيرنى وجاك اومون والآن برغالا بالدرجة الأولى، فى عملية غير هينة، على تناولهم لجماليات الفيلم بأسلوب تحليلى تعليمى، يسعى للوصول إلى ذلك الهاوى العليم بالسينما، كما يسميه النقد، لأنه يتحرك داخل المجموعات الثلاث وينتقل من واحدة إلى أخرى ويشكل حلقة الوصل بينها.

يتألف الكتاب من خمسة فصول، تبدأ من تناول "الفيلم كعمل فنى سمعى- بصرى"و"المونتاج" و"السينما والسرد" و"اللغة السينمائية"، وصولاً إلى "الفيلم والمشاهد" وطبيعة العلاقة بينهما، باعتبارها تجربة ذاتية فردية ونفسية وجمالية، تتفاعل جدلياً عبر تطور جمهور السينما وتطور الأفلام الجمالى العام. كما أن الكتاب يستعين بصور من الأفلام الفنية المميزة ويشرحها وفقاً لطبيعة كل فصل من فصوله النظرية الجمالية.

يعود تاريخ أول طبعة للكتاب، الذى يعاد نشره باستمرار، إلى عام ١٩٨٣ مما يبرهن على فائدته المثمرة كدليل تدريبى وتعليمى لدراسة السينما فى جانبيها النظرى والجمالى، علماً أن طبعته، التى اعتمدتها الترجمة العربية، صدرت فى عام ٢٠٠٨، لتواكب أهم المتغيرات التى تبدلت طبيعتها عبر المرور من عهد السينما الفضية إلى عهد السينما الرقمية وعبر المقاربات النظرية حول عناصر التعبير السمع- بصرى، التى كانت تتزامن على الدوام وتتعارض، خصوصاً وأن مسالة الصوت وعلاقته بالصور والحكاية ما زالت مسألة نظرية ملحة.

فى الختام يضع مؤلفو الكتاب مراجع بيبلوغرافية مفصلة أمام قرائه من الجامعيين المبتدئين وقرائه من ذوى المعارف المسبقة وقرائه من ذوى المعارف المتقدمة للتدريب على جمالية الفيلم ودراسة نظريته.

وحول الصعوبة التى قد يواجهها القارئ العليم بالسينما فى فهم الكتاب، فإن سببها

ليس النص الأصلي التعليمي ذاته، إنما سعي المترجم نفسه في توليد مصطلحات إشكالية جديدة لا تفيد المعنى المقصود، وفي تجاهله أو عدم معرفته بالمصطلحات الفيلمية المتواضع عليها عربياً، وهي متوفرة في أدبياتنا السينمائية.

## ٧. السينما الأوروبية في موسوعة

أفلام كثيرة يُفترض أنها أوربية، أنتجت بدعم تمويلي أو مساندة قوية، من شركات أمريكية، وهي لا تُشاهد، أساساً، إلا في صالات أوروبية، على عكس الأفلام الأمريكية، التي يُهيمن عرضها على السوق العالمية.

أمامنا كتابان وموسوعة: الكتاب الأول "السينما الأوروبية٢٠٠٧/" من إعداد إليزابث عزرا، وترجمة محمد هاشم عبد السلام، وإصدار مهرجان الشرق الأوسط في أبو ظبي، ويحوي دراسات، كتبها مجموعة من الباحثين والأساتذة في دراسات السينما وتاريخها، تقدم نظرة تاريخية عامة على الحركات المفصلية في السينما الأوروبية ويتطرق إلى التقاليد العريقة في دراسات عن السينما السوفيتية وعن التعبيرية الألمانية والواقعية الايطالية الجديدة والموجة الفرنسية والسينما الإسبانية المعاصرة والسينما في شرق ووسط أوروبا.

الكتاب الثاني "السينما الأوروبية في الشرق والغرب٢٠٠٧/" للناقد كمال رمزي – منشورات دمشق/الفن السابع (١٤٠ ) – حول أفلام أوروبية لمخرجين معروفين، ويحوي مقالات، نُشرت في فترات زمنية متباعدة. وهدف نشرها في كتاب، هو التعريف بنحو ٢٧ فيلماً مهماً، قلما عُرضت في صالاتنا، لمخرجين أوربيين مُميزين، من بينهم هيرتزوغ الألماني، والأخَوان اندريه ونيكيتا ميخالكوف الروسيان، ورومان بولانسكي البولوني وكارلوس ساورا الإسباني...

أما موسوعة "السينما في دول الاتحاد الأوروبي"، التي أصدرتها المفوضية الأوروبية في القاهرة في أربعة أجزاء، فهي من تأليف الناقد الكبير سمير فريد، بالتعاون مع مجموعة من النقاد المعروفين، الذين ترجموا بعضاً من مصادر معلوماتها ومداخلها. ويأتي الهدف من إصدارها، حسب الناقد: حاجتنا في مصر والعالم العربي إلى الانفتاح على ثقافات دول الاتحاد الأوروبي ال٢٥". ويحمل كل جزء من الموسوعة العناوين التالية:

أعلام الإخراج السينمائي: يُعرِّف باختصار دقيق بنحو ٢٠٠ مخرج سينمائي، وفقاً لخمسة معايير يقول الناقد إن رابعها شخصي تماماً، وخامسها رغبته في التعريف بمخرجين جدد، يصنعون حاضر السينما ومستقبلها، إلى جانب مخرجين عظام صنعوا تاريخ السينما.

الأسواق والشركات والاستوديوهات: الجديد هنا، عربياً، هو المعلومات الأساس، التى يوفرها الجزء الثانى عن عدد السكان فى كل بلد أوربى وعدد الصالات والمقاعد ومتوسط أسعار التذاكر المبيعة وإيرادها السنوى وحصص الأفلام المحلية والأمريكية والأوربية وبقية الأفلام فى كل سوق من أسواق دول الاتحاد الأوروبى، كما يضيف معلومات إجمالية عن جميع استوديوهاتها.

المؤسسات السينمائية: يُعرِّف هذا الجزء: أ. بأهم مؤسسات الاتحاد القومية وأراشيف الفيلم (عدد أفلام كل أرشيف مع عدد صوره وملصقاته). ب. بكل المهرجانات: تاريخ تأسيس كل مهرجان ومتوسط عدد أفلامه وجوائزه. ت. بجميع المعاهد/ مدارس السينما والمجلات مع نشر عناوينها الإلكترونية.

التاريخ والتيارات والأنواع: لعله الجزء الأكثر أهمية، لأنه يتضمن مداخل مفصلة عن تاريخ السينما وتياراتها وأنواعها فى كل بلد على حدة، ويذكر خطوط تاريخه السينمائى العريض، بعيداً عن النظرة الرسمية المتداولة.

موسوعة من نوع غير مألوف فى المكتبة العربية، تشكل،حسب الناقد، خطوة أولى فى فتح الأسواق أمام الأفلام الأوربية فى العالم العربى، كما أنها تشكل، فى الوقت نفسه، مرجعاً ثقافياً للنقاد ولهواة السينما، الذين قد يجدون صعوبة بالغة فى الحصول عليها ، لأنها غير مخصصة للبيع!

## ٥. السينما الفرنسية فى قرن؟

إن مصير الأفلام ونوعية إنتاج أشكالها ومحتواها، محكوم من جهة بالطبيعة الاقتصادية، ومحكوم من جهة أخرى بعوامل اجتماعية ونفسية ذات احتياج معين. ولاشك أن هذه الحاجات تغيّرت مع تطوّر السينما، خصوصاً أن مضامين الفيلم الروائى الفكرية ونوعيته الفنية تتأسس بالعلاقة مع السيطرة المتنامية على تقنيته السينمائية، وعلى طبيعة استثماره الاقتصادى. وعلى الرغم من أهمية الجمهور فى المعادلتين الاقتصادية والاجتماعية، فإن البحث العلمى لم يسلط الضوء الكافى على تركيبة الجمهور الاجتماعية، ولا على أسباب انصرافه فى مشاهدة الأنواع السينمائية التجارية.

يحاور إيريك لوغيب فى كتابه ,السينما الفرنسية فى قرن/ الفن السابع ـ ٩٣ ـ ترجمة محمد على اليوسفى" ٦٤ مخرجاً ممن وضعوا بصماتهم السينمائية وحققوا نجاحهم الكبير عند الجمهور. وسنحاول هنا أن نتوقف عند المخرجين أنفسهم لنرى كيف يصنعون أفلامهم (للجمهور) أو (من أجل الجمهور)؟

### ما مشكلة الجمهور؟

هذه المشكلة لم يوجد لها أى حل حتى الآن. فالجمهور يبدو مجرد كيان مُتخيّل، لا يجد أحد له وصفة سحرية، تساعد على كسبه. ويضع كلود سوتيه أمامنا سؤالاً محيّراً: تمتلئ إحدى القاعات بالجمهور منذ اليوم الأول من دون دعاية، بينما تظلُّ قاعة أخرى، على الرغم من الدعاية والإعلان، خالية من الجمهور؟ هناك من ينجز أفلاماً ناجحة، حسب جاك ديمى، من دون أن يفكر فى الجمهور، وهناك من يفكر فى الجمهور دائماً وتفشل أفلامه. يرى مخرج آخر هو فليونيد موغى أن "معظم الجمهور أذكى بكثير من أفضل المخرجين الذين كثرت روائعهم السينمائية لدرجة مخيفة"، حتى بات المتفرجون لا يفهمون عبقريتهم وأخذوا ينصرفون عن مشاهدة أفلامهم. ونجد ألن رينيه، الذى يطارده شبح الجمهور، فى حيرة من أمره، فهو يحبُ دائماً تلك الأفلام التى لا يحبها الجمهور، ويقترح كلود شابرول حلاً هو "تقديم أفلام يفهمها الناس، لأن من يعمل غير ذلك، قد يكسب مريدين، لكنه سيندثر قبل اندثار السينما".

أين يبقى المنتج؟ يجيب دنى سدى لا باتولبير: مسؤوليتى الأولى تجاه المنتج، فهو الذى يضع تحت تصرفى مئات الملايين، أما الثانية فهى تجاه الجمهور، الذى يتفرج على الفيلم، ويتيقن أنه يستحق المال الذى دفعه. ولأنه هو أيضاً من يتيح فرصة النجاح للمخرج، ليستمر فى عمله. بناء على ذلك يطلب جان جيرو من كل سينمائى يحترم نفسه، أن يفكر أولاً فى الجمهور. وحينما يشاهد مليون متفرج فيلمه، يُروّج جان رينوار، فلأن هذا يضعه فى موقع إنتاجى أفضل، وإذا ما رفض الجمهور فيلماً آخر، يقول مارسيل كارنيه: ,إن مخرجه يتعرض لكل الانتقادات، لكن عندما لا يحسن المتفرج السباحة ولا يستطيع أن يطفو، حسب آلان روب غرييه، يغرق الفيلم".

### ٦- الثورة الفرنسية فى السينما

كان الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية والاستيلاء على سجن الباستيل فى يوم ١٤ تموز ١٧٨٩، مناسبة لظهور دراسات حول بعض الفنون ومنها، بشكل خاص، فن السينما التى تناولت ثورة، تُعد من أبرز الصفحات الحاسمة فى التاريخ البشرى. ومن بين تلك الدراسات كتاب المؤرخ الفرنسى روجيه إيكار «الثورة الفرنسية فى السينما»، الذى حاول أنْ يتعقب فيه أساليب تناول أحداث الثورة سينمائياً، ليظهر مدى الصدق فى التعبير عنها، ليس فقط فى السينما الفرنسية، إنما أيضاً فى السينما العالمية.

لقد أُنتج أكثر من ٩٠ فيلماً في فرنسا، ونحو ١٨ فيلماً في الولايات المتحدة، ونحو ٢٠ فيلماً في إنجلترا، ونحو ٢٧ فيلماً في إيطاليا، ونحو ١٠ أفلام في ألمانيا، إضافة إلى ثلاثة أفلام في الدنمارك. وتم ترتيب عرض الأفلام منذ عام ١٨٩٧ حتى عام ١٩٨٨، وفقاً لتسلسل إنتاجها الزمني، ويبدو في معظم هذه الأفلام التاريخية أن السينمائيين اعتمدوا في تحقيقها على جموح الخيال أكثر من اعتمادهم على الحقائق التاريخية. ولم يكن تناول السينمائيين الأجانب، بشكل خاص، للثورة الفرنسية في منتهى التنوع والأهمية، لأن نظرتهم إليها إما كانت محافظة أو حتى عدوانية، فهم اكتفوا، في الغالب، بإدخال شخوصها وأحداثها الصاخبة والدامية في أعمال تخيلية، كانت تغلب عليها الفانتازيا والدور التخريبي المشؤوم. ويكتشف المؤلف في كتابه ندرة في الأعمال التي سعت إلى إبراز معنى الثورة وطرح الأسئلة حول صيرورتها أو تمجيدها، على الأقل كما فعل أبل غانس في فيلم «نابليون – ١٩٢٦ – ١٩٣٥»، وجان رينوار في فيلم «المارسيلييز – ١٩٣٧»، واندريه فايدا في فيلم «دانتون– ١٩٨١». ويبقى فيلم نابليون أفضل تعبير عن الثورة الفرنسية التي تظهر مشاهدها الثورية خلفية، تفسر صعود بونابرت وتمجيده بطلاً، انطلاقاً من فرضية مؤداها أن حكم الاستبداد أوصل البلاد إلى حافة الهاوية، واستوجب بالضرورة تعيين قائد عسكري يدافع عن الثورة ليقضي على الخونة والمجرمين!

ينتمي فيلم «المارسيلييز» إلى المخرج المُهم الموهوب جان رينوار، الذي كانت فكرته عن «نشيد يرمز إلى أُمة»، وتأتي صدقيته من استناد رينوار إلى وثائق جادة، ألهمته العديد من التفاصيل التاريخية، إضافة إلى استعماله عناصر تاريخية مثل الحوار والخطابات السياسية.

يشير جان كلود كاريير كاتب سيناريو فيلم «دانتون»، الذي تناول موضوعه السلطة السياسية وتصوراتها ومخاطرها، إلى أن إعادة كتابة الماضي الذي نسميه التاريخ، تتلّون وفق أهواء الحاضر، وأن أهمية أي فيلم تاريخي، لا تأتي إلا من انتمائه إلى يومنا الحاضر، لهذا كان لتأثير المشكلات السياسية في بولندا، منذ إعلان الجنرال ياروزلسكي الأحكام العرفية في كانون الاول ١٩٨١ أكثر وضوحاً في مغزاه، رغم أن دانتون، حسب تأكيد فايدا، الذي كان ينتمي إلى «حركة التضامن» ليس هو ليش فاليسا، وروبسبيير ليس هو الجنرال ياروزلسكي، لكن ما كان لهذا الفيلم أن يأتي قبل أحداث ديسمبر ١٩٨١ بهذه الدرجة من العمق.

من أين تأتي راهنية الأفلام التي تتعرض لأحداث التاريخ؟ يرى مترجم الكتاب التونسي محمد علي اليوسفي، أنها تأتي من مسألة قد تهمنا نحن، ألا وهي استحضار «تاريخنا الخاص»، من دون أن نتجاهل في تحقيق أفلامنا رسم الحدود الممكنة بين الدقة التاريخية والتخييل.

# الفصل السابع

## ١. نجيب محفوظ فى الهند

احتفى مهرجان الفيلم الآسيوى والعربى العاشر فى نيو دلهى ٢٠٠٨ بالأديب الكبير نجيب محفوظ فى برنامج خاص تعرض فيه أهم أربعة أفلام اقتبست من رواياته. من هذه الأفلام، فيلماًن مصريان: "درب المهابيل/ ١٩٥٥" لتوفيق صالح و"الاختيار ١٩٧٠/" ليوسف شاهين. وقد شارك فيهما الكاتب مع المخرجين فى كتابة السيناريو. وفيلماًن مكسيكيان: "بداية ونهاية"١٩٩٣/ و"زقاق المدق"١٩٩٥/، شارك فيهما محفوظ نفسه فى كتابة السيناريو لهما مع كاتب سيناريو الفيلم الأول اليسيا غارسياديبيغو للمخرج ارتورو ريبشتاين ومع كاتب سيناريو الفيلم الثانى فيسينت لينيرو للمخرج جورج فونس.

فى مقابلة مع نجيب محفوظ نشرت منذ سنوات طويلة فى مجلة "أزمنة الهند" كتب يقول: " فى الوقت الذى سأشعر فيه أنى على وشك أن أفارق الحياة، سأتحول إلى الكتابة عن غاندى وطاغور وإقبال، لان هم الذين زرعوا فى أعماق نفسى حاجة تجاوز النكران وضيق الأفق والتعصب، كما رسخوا قناعتى بالثورة ضد التسلط وبأهمية التضامن مع الضعفاء. وفى مقابلة أخرى عن موضوع الحرية كتب محفوظ عن التحرر من الاستعمار وعن إيمانه العميق بالحرية فى المجتمع وفى نسيج العائلة، وهو السبب الذى دفعه، فى فترة شبابه، إلى الانخراط فى السياسة، مع أنه لم ينتم إلى أى حزب سياسى، لأنه أدرك عندئذ، انه سيفقد حريته ككاتب، إذا ما أصبح عضواً فى أى حزب سياسى!

حصل فيلم توفيق صالح "درب المهابيل" على جائزة النقاد العالمي في مهرجان لوكارنو أولاً في العام ١٩٨٥! أما فيلم شاهين فقد حصل على جائزة التانيت الذهبي في قرطاج في العام ١٩٧٠، بعكس الفيلمين المكسيكيين، اللذين حصلا على جوائز عالمية عديدة ومهمة. ففيلم "بداية ونهاية" حصل في مهرجان سان سباستيان على جائزة أفضل فيلم، كما حصل في المكسيك في العام ١٩٩٤ على جائزة المهرجان الذهبية، إضافة إلى جائزة أفضل ممثل وأفضل مونتاج وأفضل ديكور، حصل أيضاً على جائزة مهرجان المكسيك السينمائية الكبرى وجائزة النقاد الدولي في العام ١٩٩٤ وحصل على الجائزة الكبرى في مهرجان هافانا! أيضاً حصل فيلم "زقاق المدق" المكسيكي على تنويه خاص في مهرجان برلين في العام ١٩٩٥، وجائزة الجمهور في شيكاغو و حصل، أيضاً، على جائزة أفضل إخراج وأفضل سيناريو في مهرجان هافانا في العام نفسه!

يبقى من الطريف أن تتاح لنا فرصة مشاهدة الأفلام معاً، لكي نقارن بين الفيلمين المصريين وبين الفيلمين المكسيكيين، خصوصاً أن من أخرجها مخرجون كبار، وشارك في كتابة نصوصها الأدبية كاتب الروايات نفسه، وربما نستطيع حينئذ أن نكتشف، كيف ولماذا استطاعت روايات نجيب محفوظ في إعدادها المكسيكي، مع مشاركته في كتابة النص الفيلمي، أن تنال مثل هذا النجاح الصاعق عالمياً، بينما لم تستطع رواياته، في إعدادها المصري، رغم مشاركته الحميمة، أن تلقى حظوة مماثلة؟ يبقى أن نذكر أن قائمة أفضل مئة فيلم، اختارتها جمعية النقّاد المصريين في العام ١٩٩٦ بمناسبة مئوية السينما المصرية، ضمّت أحد عشر فيلماً كتب محفوظ قصتها مباشرة للسينما!

### ٢. المهنة كاتب سيناريو

خصص مهرجان أبو ظبي السينمائي الخامس «٢٠١١» برنامجاً سينمائياً خاصاً بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد الكاتب الكبير نجيب محفوظ، وأصدر كتاب «نجيب محفوظ سينمائياً»، تضمن دراسات أسهم في كتابتها نقاد من بينهم سمير فريد، وإبراهيم العريس، وكاتبة السيناريو المكسيكية باث إليثيا غارثيا دييغو التي حولت روايته «بداية ونهاية» إلى فيلم، أخرجه زوجها أرتورو ريتسين، ونال عنه جائزة أفضل فيلم في مهرجان «سان سباستيان»، كما نال الجائزة الذهبية وجائزة النقاد الدولية في مهرجان المكسيك عام ١٩٩٤، إضافة إلى جائزة أفضل ممثل وأفضل مونتاج وأفضل ديكور، ونال أيضاً الجائزة الكبرى في مهرجان هافانا السينمائي.

أسهم نجيب محفوظ، حسب القائمة التي وضعها سمير فريد، في كتابة سيناريوهات وقصص لأفلام عددها ٢٩ فيلماً، أخرج منها صلاح ابو سيف وحده ١٢ فيلما، إلا أن محفوظ أول كاتب مصرى يحترف كتابة السيناريو وينضم إلى نقابة المهن السينمائية ككاتب سيناريو، ورغم مزاولته لهذه المهنة في السنوات ١٩٤٧ إلى ١٩٧٨، إلا انه لم يشترك في كتابة أي فيلم مقتبس عن أي من أعماله الأدبية.

كان محفوظ عاشقاً للسينما قبل أن يبدأ مشواره السينمائي، ويذكر أن من جره للاهتمام بالسينما هو دعوة طه حسين في مجلة «الكاتب المصرى» كبار الأدباء إلى الكتابة للسينما، لكي لا تقتصر هذه الكتابة على كتاب لا يرتفعون إلى مستواها، خصوصاً أن للسينما جمهوراً يفوق عدده جمهور قراء الأدب. بدأ محفوظ علاقته بالسينما مع المخرج صلاح ابوسيف الذي كان أول من كلفه بكتابة سيناريو فيلم «مغامرات عنتر وعبلة»، وعلّمه كيف يكتبه على مدار جلسات متواصلة ووضع بين يديه بعض الكتب عن فن السيناريو ليتعلم منها أيضاً. واستطاع نجيب محفوظ عندئذ أن ينجز مهمته بنجاح وكان دافعه من وراء عمله في السينما هو تقاضيه مبالغ محترمة، لأنه لم يكن يكسب من كتابته الأدبية أي مليم، وأصبح منذ ذلك الوقت يعيش بفضل كتابة السيناريو أو بفضل وظيفة في الرقابة في قطاع السينما، ومن ثم بفضل شراء حقوق رواياته التي كانت تُحول للسينما.

كما يرتبط اسم محفوظ بالواقعية في الأدب، كذلك ارتبط اسم أبو سيف بالواقعية في السينما التي مهد لها فيلم كمال سليم «العزيمة». ويمكن القول: ليس هناك في تاريخ الأدب العالمي أديب انخرط في العمل السينمائي كما فعل صاحب «أولاد حارتنا» سوى الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز.

يبقى أن نذكر قاعدة مفادها أن على من يكتب للسينما العثور على طريقة يحكي بواسطتها الرواية سينمائياً، صحيح أن الرواية والسينما تتشابهان في الظاهر، لكن لكل منهما قواعده المتعارضة وشبه المتعارضة. وعليه فإن استعادة عوالم نجيب محفوظ فعل قراءة يتم بالعودة إلى رواياته، لا إلى الأفلام التي كتب لها السيناريو ولا الأفلام التي اقتبست من رواياته.

تقول الكاتبة المكسيكية غارثيا دييغو: سحرتني رواية «بداية ونهاية»، لأن نجيب محفوظ حكواتي متمرس. ويبدو أن ما سحرها في روايته أنها تحكي عن عائلة يدفعها المجتمع لأن تتوحش، يبدأ أفرادها بأكل بعضهم بعضاً، كما لو أنهم أكلة لحوم البشر.

## ٣. السينما فى العالم الثالث

اكتسب مفهوم العالم الثالث دلالة واضحة مع مؤتمر «باندونغ» لدول عدم الانحياز فى عام ١٩٥٥ وكان تعريفه قبل ذلك ينطلق من سيطرة القوى الاستعمارية، أو الكولونيالية، على بلدان تشترك بتبعيتها الاقتصادية للرأسمالية المتقدمة.

يتناول كتاب «سينما العالم الثالث والغرب» لروى ارمز، وترجمة أبية حمزاوى ـ مكتبة الإسكندرية٢٠٠٢/ ـ بعض العوامل التى تحدد صناعة الفيلم وتطوره فى العالم الثالث: طبيعة البنى الاجتماعية التى تشكل بقوة العرف والتقاليد، وتأثير الاستعمار وظهور طبقة حاكمة متعلمة تعليماً غربياً، ودور سيطرة شركات التوزيع الرأسمالية على السينما.

إن تقييم خصائص صناعة السينما وتطورها فى البلدان العربية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، منذ الثلاثينيات، أمر عسير للغاية، خصوصاً أن الأفلام التى كانت تنتجها، صُنعت لتكون، أصلاً، سينما محلية لجمهور صُنع خصيصاً ليقبلها بحماسة، كما أن مثل هذه الدراسة التى تتناول بمثل هذا الاتساع سينما العالم الثالث من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية، لابد أن يواجه مشكلات عدة.

ليس أمامنا هنا إلا أن نتوقف عند بعض المحطات التى لعبت دوراً حاسمًا فى صناعة السينما المصرية ورسمت معالمها، خصوصاً أنها كانت الصناعة العربية التى لم تنشأ خارجها أى صناعة سينمائية عربية أخرى، إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

يخصص الكتاب من مجموع ٢٤٠ صفحة ٢٠ صفحة للسينما فى مصر والعالم العربى! ويخصص الفصل الرابع لستة مخرِجين، يدرسهم وفقاً للسياق الاجتماعى والثقافى الخاص بكل واحد منهم، ومن بينهم ساتيجات راى، ويوسف شاهين، وعثمان سمبين.

تصاعد النضال المصرى من اجل الاستقلال بعد ثورة ١٩١٩، وترسخ مفهوم الوطنية، وانعكس فى قوانين جديدة تنص على تمصير مصر، وأسس الوطنيون «بنك مصر» عام ١٩٢٠ الذى استطاع أن يسيطر على الاقتصاد، واستمر دعمه العظيم للصناعة الوطنية حتى تاريخ تأميمه فى عام ١٩٦٠، وفى فترة دخول الصوت إلى السينما استطاع مدير المصرف طلعت حرب أن يؤسس عام ١٩٣٥ أستوديو مصر، بإشراف فريق اكتسب تدريبه فى فرنسا وألمانيا، ليكون القاعدة الأساس فى خلق صناعة سينمائية حديثة. وظهرت، على الرغم من توجه الإنتاج التجارى، بعض الأفلام الواقعية المهمة، كان أشهرها فيلم كمال سليم «العزيمة». لكن الأزمة التى لحقت بالإنتاج جاءت من أن ٦٠٪ من المصريين كانوا لا

يعرفون الأفلام المصرية، خصوصاً أن مشاهدة الأفلام اقتصرت على سكان المدن الذين كانوا يفضلون مشاهدة أفلام هوليوود.

منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت «سينما أثرياء الحرب» التى تضاعف عدد مخرجيها الذين كانوا يخضعون لقيود رقابة صارمة. وبعد أن تسنى لثورة تموز ١٩٥٢ السيطرة على مجمل الاقتصاد، قامت بتأميم بنك مصر، وأنشأت فى عام ١٩٦١ «المؤسسة العامة للسينما» التى أنتجت أهم الأفلام المصرية مثل «الحرام» لبركات، و«البوسطجى» لحسين كمال، و«المتمردون» لتوفيق صالح و«القضية» لصلاح أبو سيف، و«الأرض» ليوسف شاهين، وعلى الرغم من ازدهار إنتاجها الذى وصل إلى نحو ٤٠ ـ ٥٠ فيلما سنوياً، إلا أنها توقفت عن الإنتاج فى عام ١٩٧١، بسبب خسارتها التى بلغت نحو خمسة ملايين جنيه مصرى.

ربما نستطيع أن نقول إن أغلب صانعى الأفلام فى هذه البلدان، كانوا يصنعون الأفلام كما تصنع الأحذية، وإنهم صنعوا بهذا جمهوراً يناسب «مقاسات» الأفلام التى صنعوها.

### ٤. لثب متربص

فى ٢ شباط ١٩٧٩ أنهى آية الله الخمينى أعوامه الأربعة عشر فى المنفى وعاد إلى إيران منتصراً. وفى ١٩ كانون الثانى ١٩٨١ استطاعت الثورة أن تطيح بالنظام البهلوى، وأمر الخمينى بإجراء استفتاء وطنى اختار فيه أغلب الإيرانيين،دستورياً، أن تكون جمهوريتهم إسلامية. وابتداء من ١٥ تشرين ١٩٧٩ أصبح عباس كياروستامى، شأنه شأن آلاف المثقفين والفنانين، يعيش فى جمهورية إسلامية.

هذا التعب/ ليس تعب اليوم/ إنه ميراث/ وصلنى من أسلافى

فى أواسط الثمانينيات شغل المشهد السياسى الإيرانى بوقائع شديدة القسوة، إذ احتدمت الحرب الإيرانية العراقية، وفى جو الحرب وأزمة الرهائن الأمريكيين أقر منظمو الجمهورية الإسلامية، بناء على الدستور الجديد، دمج جميع منظمات المجتمع المدنى فى جهاز الدولة، وفرض مجموعة قواعد للسلوك تعود إلى العصر الوسيط. وفى ردة فعل على عمليات مجاهدى خلق سحقت كل أنواع المعارضة، وسقط قادة ثوريون عديدون من بينهم الرئيس بنى صدر. وفى مثل هذه الأحداث المثيرة انصرف كياروستامى يصنع سينما" سياسية" بعيدة عن السياسة ويتجاهل من حوله العالم ليجعله يستسلم لأنواع بديلة من الدلالات والمعانى بدل الاستسلام لميتافيزيقيا الأخلاق.

زورق بلا شراع/ بحر بلا رياح/ سماء بلا قمر

ولد كياروستامى وترعرع فى العصر المجيد للحداثة الشعرية الفارسية، وكان تاريخ إبداعها الشعرى وراء نشأته ورؤيته البصرية للواقع، واستطاع أن يزاوج بين شعرها الحداثى والسينما الإيرانية على أفضل وجه، وحين لفَّت إيران حماسة ثورية هائلة شغلت كياروستامى قضية مختلفة تماماً وكان برنامجه يختلف عن وُعود الثورة وآلامها، عن ثقافة الموت والإنكار، عن الميتافيزيقيا والصوفية وعن الكتمان والشك. وقد حقق باستمرار فى برنامجه السينمائى رؤيا الحياة على الأرض والتيقن من الواقع ومعانقة الوجود البهيج الآنى.

أقف على جرف عال/ وفى قعر الوادى/ ظلى/ يناديني.

جاءت مجموعة عباس كياروستامى "ذئب متربص/الفن السابع ١٥١-ترجمة ماهر جمّو" مفاجأة سارة فى الأوساط السينمائية والشعرية، وهى مجموعة قصائد تمتزج فيها الصور السينمائية بالصور الشعرية، لدرجة لا ينسى القارئ العارف أن من كتب هذه الصور الشعرية هو صانع صور أفلام، تدل إشاراته إلى طبيعة المواضيع الصعبة، التى يتناولها فى أفلامه: ساهيا/ ألج بيتاً/ لا يتقد فيه سراج. أو أنوى الخروج/ من حفرة كبيرة/ خطوة خطوة.

من أجل الوصول/ إلى الجنة/ يتحتم العبور/ من طريق الجحيم.

فى كتاب المفكر والمؤرخ والمنظر حميد دباشى عن السينما الإيرانية "لقطة مقربة" الذى أصدرته المؤسسة العامة للسينما فى سلسلة الفن السابع (٥٦ / ٢٠٠٣)-ترجمه عارف حديفة)، يقدم قراءة نقدية شاملة وعرضاً تاريخياً غنياً وموثقا لماضى وحاضر المجتمع والسينما الإيرانية، ويسلط الضوء على مخرجيها البارزين. ويذهب بعيداً عن تلك القراءة المألوفة للسينما الإيرانية التى تسقط فى فخ الدعاية وتستحسن أفلام ما تسمى سينما المؤلف أو الأفلام الفنية التى هى فى الواقع، كما يرى غير ذات صلة بالناس، لا تنجح فى العروض المحلية ويجدها أكثر واقعية من الواقع، تتقبل الواقع القائم، لكنها تعجز عن تشكيل الفعالية التاريخية لشخصياتها كما يجد أن أفضلها تجاوز مركز أرض المجتمع الراهن إلى العالمية. بعد عقدين من الزمن علاوة على قرنين من الصدام العنيف مع استحالة بناء مجتمع حديث متحرر اختار جيل سميرة مخملباف أخيرا أن ينظر بصرياً لشيء فى ذاته، فبعد ثورة أريد منها أن تنهى كل الثورات ينفى جيل سميرة تجربة كل شيء بالنسبة لنا ليعيده إلى "الشيء فى ذاته". إن صانعى الأفلام الجدد عندهم مناعة ضد

تحويل ذواتهم المبدعة إلى ذوات عامة، والسبب إنهم أبناء ثورة وحرب، ومن ثم هبة ديمقراطية، تجاوزوا ذواتهم " فهم، من جهة، شاهدو في الثورة أبا البلاد يموت ميتة مهينة، كما شاهدوا جدهم يرسل إخوانهم ليهلكوا بالملايين في الحرب. وهم في انتفاضتهم المجيدة، من جهة أخرى، لا ينصاعون إلى أي أب، ميتاً كان أم حياً، لأنهم صاروا "أبناء السماء والأرض".

من المؤكد أن لدى السينما الإيرانية الكثير مما يمكن أن تقدمه إلى العالم ولقد ناقش المؤلف الموضوعات الشديدة الإثارة في أعمال مخرجيها الكبار وأكد أن كياروستامي، الذي ورث موهبة غنائية ترى الجمال والحياة وسط حتمية وجود لا يطاق، هو أول شاعر بصري في الأمة الإيرانية، وضع السينما الإيرانية على خريطة العالم.

# الفصل الثامن

## ١. من الفكرة الفيلمية إلى السيناريو

يؤكد كورت هانـو كولتبرود فى كتابه "قواعد وتقنية الكتابة السينمائية"، هيرشينغ/ألمانيا١٩٨٣/ أن هناك انطباع بأن كتابة السيناريو، مسالة صعبة للغاية، لكن هناك من يقول إن ذلك غير صحيح.

لماذا؟ من يرد أن يكتب سيناريو فعليه أن يقرا سيناريوهات ومن يرد أن يكتب سيناريو فعليه أيضاً أن يشاهد أفلاماً، والأفضل أن يشاهد فيلماً واحداً عدة مرات، دون أن يستغرقه حدث الفيلم، ليتعرف على اللقطات وحركة آلة التصوير وإيقاع الصورة والتفاصيل التقنية. من يرد كتابة سيناريو، فعليه أن يحضر لمرة عملية تصوير فيلم فى موقع التصوير، من يرد أن يكتب سيناريو عليه قبل كل شىء أن يتعرف على جوهر الفيلم وقوانينه الخاصة وقواعده الدراموروتورغية الأساسية. عليه أن يقدر على كتابة بصرية، ويفهم أيضاً كيف يرسم الشخصيات والأزمات الإنسانية بشكل مقنع، ويعرف البيئة التى تجرى فيها أحداثه، ويقدر أن يكتب حوارا مفهوما ويسترق سمعه من الحياة.

أساس الفيلم هو الفكرة والمادة. فالفكرة هى مضمون الفيلم الذهنى والمادة هى مضمونه الموضوعى، ويرتبط الإثنان أحدهما بالآخر، ولا تنفع فكرة ما لا يستطيع المؤلف

أن يترجمها إلى حكاية متطابقة ومبتكرة وتعطى "ترجمة" فكرته الدخول تماماً فى الحكاية: رجل تسرق دراجته ويريد أيضاً أن يسرق أخرى، لأنه يحتاجها فى كسب رزقه.

حينما يعثر المؤلف على الفكرة والمادة يبدأ عمله الفعلى، أىْ إنجازً كتابى لتصور ذهنى. عندئذ يكتب الإكسبوزيه. ولا يتضمن الإكسبوزيه فكرة ومادة الفيلم المشكلة أولياً إنما أيضاً وإلى حد ما تشخيص الأشخاص الأساسيين. وهنا توجد بعض قواعد استعمال صالحة بشكل عام ومصدرها التجربة: تكتب عادة فى ما لا يقل عن ٥ صفحات إلى ٢٠ صفحة، ويجب أن يعبر عنها بشكل مقتضب ودقيق إلى الحد الممكن، ولا يجوز أن تتضمن أى حوار ولا أى إيضاحات تقنية، إنما وصف الجوهرى فقط: ماذا يحدث ولا كيف يحدث. ويجب أن تكون الفكرة بصرية يمكن لمن يقرأ أن تحفز خياله ويتصور تداعياتها.

على المؤلف أن يعين أل ماذا وليس الكيف، أى إن عليه أن يصف الصور المنشودة، ولا أن يعطى إرشادات تقنية، عليه أن يعرف كيف يتم عمل الشيء، لكن فقط لتعينه هذه الكيف فى كتابة أفضل وليس فى أن يوجه إرشادات لناس يعرفون مهنتهم أفضل منه. ليس المضمون وحده مهماً إنما أيضاً الشكل.

المرحلة التالية توسيع وتعميق الإكسبوزيه عن طريق الوصف فى المعالجة، بحيث يأخذ المرء انطباعاً بصرياً عن المشاهد المنفردة ومواقف الأفعال والتتابع الزمنى والمنطقى فى استمرارية الأحداث. كما تصف الأمزجة والحالات العاطفية وغيرها. ولا تتطرق المعالجة إلى الحوار، إلا فى حالة ضرورة لتشخيص ورسم للأمزجة. ويمكن للمرء أن يتعرف دائماً على المادة الفيلمية الجيدة، حينما يقل الحوار فى المعالجة، فالفعل الدرامى يتطور بصريا لا بوساطة الحوار.

إن السيناريو، ككتابة أولى وصيغة درامورتورغية أولى، لا يتضمن فقط الوصف الخالص للفعل والأحداث، إنما كل ما يصاحب الفعل من حوار ومؤثرات. ولا يجوز أن يحتوى على معلومات تقنية أو أى إرشادات إخراجية.

تكتب مخطوطة المعالجة فى ١٥ إلى ٢٠ صفحة، لكن فى العادة يفضل أن تكتب فى ٥٠ إلى ٨٠ صفحة.

مع الفيلم الناطق أخذ السيناريو أهمية إضافية، فلم يعد الحوار وحده يكتب، إنما قبل كل شيء أصبحت علاقته المناسبة مع الصورة هى الأساس.

ويشكل سيناريو التصوير "الديكوباج" خطة الفيلم العامة، التى تثبت كل تفاصيل الفعل والأحداث وتكوينها، وبدونه لا يمكن لا فنياً ولا اقتصادياً أن ينفذ الفيلم. ولا يتوقف

الديكوباج فقط عن التعبير عن الحوار إنما يصف كل موقف وكل إيماءة ويبين إرشادات لتجزئة الصورة وحركة الكاميرا والمؤثرات واستخدام الموسيقى وعدد من التفاصيل التقنية. لأن عليه أن يبين للمخرج ولمجموعته الفنية انطباع تام عن كل ما عليهم أن ينفذوه من صورة وصوت.

ويتم إعداد خريطة التصوير يتم إعدادها من معلومات الديكوباج، والبعض يجد سيناريو التصوير أشبه بدفتر توفير للاقتصاد السينمائي. وكما هو معتاد فالفيلم يحتوى على ٨٠ إلى ٢٠٠ منظر مشهد، مع أن أكثر هذه المشاهد تتكرر. ويدون كل منظر لوحده فى صفحة خاصة لوحده. والمناظر تُجزأ فى لقطات، والتى تعنى موقع الكاميرا. واللقطة تبدأ من دوران آلة التصوير إلى وقوفها، ويتم تحديد موقع الكاميرا فى كل لقطة كما يتم إعطاء رقم لكل منظر ولكل لقطة حسب التتالى.

## ٢. أرسطو فى هوليوود

ما علاقة أرسطو صاحب "المأساة اليونانية" بصناعة الأفلام فى هوليوود وما علاقته حتى بالمسلسلات التليفزيونية؟ تشكل مفاهيم أرسطو حول جوهر كتابة الشعر الدرامية أساس كتاب "فن الشعر"، الذى درس فيه قواعد "المأساة اليونانية" ودوّن عناصر تقنية سردها الدرامية: كالشفقة والخوف والتطهير، أى العناصر التى تجعل المشاهد يتماهى مع العرض المسرحى، ويغنم منه تسليته ومتعته الضرورية. يجرى الحديث فى الأدبيات المتداولة عن الـMythos والـ Story والـ Fabel، كذلك يجرى الحديث فى الأدبيات العربية عن الخرافة والحكاية والقصة، ولها كلها،فى النهاية، معنى واحد، يرتكن على مبدأ أرسطو فى بناء الحكاية: أى ربط الأفعال والأحداث، ويسمى اليوم بناء الحبكة، وسماه أرسطو "ربط العقدة" و"حل العقدة"، وفهم بـ"ربط العقدة" فصل المأساة الذى يصل البداية بالنقطة التى تبنى فيها الحدود القصوى، والتى يحصل فيها "التغيّر- الانقلاب الحاسم-" من الحظ إلى التعاسة, أما "حل العقدة" فقصد به ذلك الفصل المتعلق ببداية "التغيّر" إلى "النهاية".

ورغم أن المفاهيم والمصطلحات تغيرت، باستمرار، إلا أنها بقيت، أيضاً، متشابهة، فى الجوهر، مع مصطلحات الدراما اليونانية، على هذا يبين الباحث الألمانى بيتر رابين ألت فى كتابه"درامية الفيلم" الأهمية التى وجدها أرسطو فى دور "الحكاية" وأصول سردها فى السينما، ووضح أفكاره حول ضرورة إخضاع بناء الحدث والفعل الدرامى إلى العناصر البنائية، بهدف الوصول إلى بنية حكاية مغلقة تكون هى هدف دراما الفيلم الروائى.

وفى كنز هوليوود المعرفى، تحتل أفكار أرسطو ومفاهيمه ركناً مهماً، خصوصاً وأن نحو ٩٠٪ من كتب السيناريو التعليمية، يرجع مؤلفوها الأمريكيون، حتى اليوم، إلى قواعد "فن الشعر"، دون دراية لازمة بمعرفة أصولها العميقة، التى تختفى وراء صياغتها الصعبة، مبادئ وعناصر خاصة فى بناء وحدة الحكاية الدرامية، التى هى ذات قيمة كبيرة، إذا ما استطاع المرء أن يتمثلها ويجعلها مفيدة ومنتجة.

من هذا المنطلق، أيضاً، يجرب المؤلف الفنلندى أرى هيلتونين فى كتابه الطريف "أرسطو فى هوليوود" الرجوع إلى قواعد"فن الشعر" الصعب، الذى بقى مليئاً بالألغاز وخضع، عبر قرون، لتأويلات مختلفة ومتضاربة، ويقوم بتفسيرها، ويجعل منها أفكاراً مفهومة وقابلة للابتكار والاستعمال، ويضعها، بالتالى، تحت تصرف كُتاب السيناريو الحاليين.

رحلة شيقة تنكشف فيها جذور الدرامية المعاصرة فى "فن شعر" أرسطو، الذى وضع، قبل أكثر من ٢٣٠٠ سنة، قواعد الدرامية الأساس، والتى يحاول الكاتب أن يضع تأويلاً شاملاً وواضحاً وشيقاً لهذه الدرامية، ويسلط الضوء على، مفاهيم مؤلفها، ويبيّن ثراء الأشكال الدرامية المختلفة للمأساة اليونانية: بدءاً من مأساة "أوديب"، مروراً بالأساطير الشعبية ودراميات شكسبير والمسلسلات التليفزيونية الراهنة وصولاً إلى أفلام هوليوود الروائية التجارية.

وحينما يمهد الفنلندى الطريق إلى نظرية أرسطو العبقرية، يكشف، أمامنا، فى نفس الوقت، كيف أن رجال الأعمال فى هوليوود، أخذوا يدركون، من جديد، أن الفيلسوف أرسطو أصبح أشبه بقدر لإمبراطورية هوليوود السينمائية، وأن تحقيق النصر لهذه الإمبراطورية لا يتحقق بدون القائد اليونانى؟

كتب الناقد جوليان فريدمان فى صفحة غلاف الكتاب الأخيرة جملة يقول فيها: "إذا تسنى لى أن اختار كتاباً أصطحبه فى سفرى إلى جزيرة منعزلة، فسوف لن أتردد ثانية واحدة فى اختيار كتاب "أرسطو فى هوليوود".

## ٣. الذهاب إلى السيناريو

عرفّت مجلة " ذى هوليوود ريبورتر" سيد فيلد،حين صدر كتابه الفريد "الذهاب إلى السينما٢٠٠١/ "- Going in the Moviesبأنه أهم مؤلف لكُتب السيناريو، وأكثر المحاضرين، فى ورشات كتابة السيناريو المرغوب فيهم عالمياً. وأن كتابه: "يقدّم المعرفة العميقة ويحلل الأفلام العظيمة لأكبر المخرجين".

وكما هو معروف، فإن كتبه العديدة ترجمت إلى لغات عالمية عديدة، وترجم بعضها إلى العربية. وموضوع كتابه الأخير ليس عن السيناريو وتعليمه، كما هى كل كتبه الأخرى، إنه "رحلة شخصية فى السينما خلال أربعة عقود"، رحلة معرفية رائعة، دامت خمساً وثلاثين سنة أصبحت السينما تشكل عنده أسلوب حياة، يسِمُ العالم كله. ويتألف الكتاب من ١٨ فصلاً، يبين كل فصل منها: ما الذى يجعل من الفيلم تجربة رائعة؟ ولكى يجيب المؤلف عن هذا السؤال، يضع كل فصل ليكون أشبه بصورة فوتوغرافية صادقة، تصور لحظة معينة، يُستنبط منها معرفة معينة، وفقاً لتجربته السينمائية الثرية، التى كونّها عبر رحلته الشخصية. وهدفه أن يُعين القارئ: "على فهم أوضح للسينما وأعمق، وان تثير عنده حافزاً لتجربة سينمائية غنية وعميقة".

فى المقدمة يروى فيلد كيف جاءته فكرة تأليف الكتاب: ,مرت على سنوات، وأنا أرغب فى تأليف كتاب أستطيع من خلاله فحص العناصر المميزة للفيلم من وجهة نظر المتفرج، التى تجعل من الفيلم الجيد فيلماً جيداً ومن الردئ رديئاً. ولابد لى أن أعترف، بأنى كنت أُصاب بالفزع من الأفلام الرديئة الكثيرة وهى تحقق إيرادات لا تصدق!

يحاول سيد فيلد أن يدوّن مذكرات رحلته الثقافية الطويلة ، التى قطعها فى طريقه السينمائى، عله يساعد القارئ، ويضىء له طريق المعرفة، لتكوّن لديه تجربة سينمائية غنية وعميقة"، وحينما ينهى كتابه الفريد تكشف خريطة الرحلة طبيعة السينما والفهم العميق لأفلامها وتثير عندنا، دون شك، "حافزا لتجربة سينمائية غنية" كانت تدرّسها الشاعرة الأمريكية البارزة جوزفين مايلز، التى أكدت لطلابها أن أساس النقد الأدبى بمجموعه قائم على الإجابة عن سؤال بسيط: هل أحببت العمل الأدبى؟ إذا كان الجواب نعم، فلماذا نعم؟ وإذا كان الجواب لا، فلماذا لا؟". ماذا أحببت فيه؟ هل هى الشخصيات؟ هل هو الحدث؟ الحوار أم الموقف أم المغزى؟ وإذا لم تحبه فلماذا أيضاً؟

ما هى السينما وكيف نعرِّفها ونحللها؟ إنها قصة تروى بالصور، من خلال حوار، لكنه تعريف يغفل، أساساً، الخط السردى لكل أحداث قصة الفيلم والسيناريو. تعلم فيلد أن يخلق حوادث محددة، ويربطها معاً بمشاهد ومقاطع سينمائية، إذ تشكل وحدات منفردة من الحدث الدرامى.

"تلك كانت نقطة انطلاقى، أستعرض الأفلام التى شاهدتها والسيناريوهات التى قرأتها، وأكون قد قلّصت سؤالى إلى أبسط مكوناته: ما هى البنية؟ كيف لى أن أعرِّفها؟ وجدت فى القاموس تعريفات متعددة، لكن اثنين منها بدوا مناسبين لما كنت أسعى لوضعه فى كلمات: الأول، ,أن تبنى، أو أن تركّب". والثانى "العلاقة بين الأجزاء والكل".

تعوّد فيلد أن يذهب إلى السينما وهو يحمل معه مجموعة من الأوراق، يشاهد الفيلم أكثر من مرة، يدوّن ملاحظاته ويستعرض الفيلم فى مخيلته: يُركِّب مشاهده ويُعيد بناءها، محاولاً التوقف عند كل نقطة تغير اتجاه القصة الدرامى، ويبتكر أنموذجه التخطيطى ويباشر فى تفكيك الفيلم إلى بداية/استهلال ووسط/مواجهة ونهاية/ حل.

ويستذكر فيلد محاضرة نقد أدبى حضرها فى جامعة بركلى ووجد فيلد فى الإجابة عن هذا السؤال البسيط نقطة البداية لمباشرة كتابته عن الأفلام: إذا أنا أحببت فيلماً ما، فماذا أحببت فيه؟ هل هى الشخصيات؟ هل هو الحدث؟ الحوار، الموقف أم المغزى؟ ومن ناحية أخرى، إذا لم أحبه فلماذا أيضاً؟". وهكذا بدأ فيلد رحلته فى مشاهدة الأفلام، جميع أنواع الأفلام، شاهد أفلام تروفو وهتشكوك وشابرول ورينيه وغودار وانطونيونى ويكنباه وأفلام كثيرة أخرى، وكان كلما شاهد أفلاماً أكثر أصبح حذراً أكثر من العناصر التى تجعل منها أفلاماً ناجحة أو فاشلة.

يبين الباحث الألمانى بيتر رابين ألت فى كتابه"درامية الفيلم" أهمية"الحكاية"- سيد يستعمل مصطلح "القصة"- وأصول سردها فى السينما، انطلاقاً من الأهمية التى حددها أرسطو فى "فن الشعر"، لأن الحكاية هى غاية السرد الدرامى حتى يومنا هذا. ولنذكر، بهذا الخصوص، أن بريشت فى مخالفته لأرسطو أعلن وسعى لتبقى الحكاية، كما عند أرسطو، قلب الدراما. واليوم يرجع فى هوليوود نحو ٩٠٪ من مؤلفى كتب السيناريو التعليمية، إلى قواعد أرسطو.

ميزة فيلد، فى بحثه الطويل عن أصول السيناريو، أنه لم يكن يعرف أرسطو، فهو انطلق من تجربته الشخصية، وسعى فى محاولة مُضنية للوصول إلى مخطط نظرى حول كيفية كتابة السيناريو. كما أنه، كان يعيد النظر، باستمرار، فيما يخطط: يذهب من الفيلم إلى السيناريو، ويحلل السيناريو ليعيد مشاهدة الفيلم بعيون جديدة: وعندما تسنى له أن يضع "نموذجه" الإجرائى ويسميه، اكتشف، أن ما اكتشفه موجود منذ زمن أرسطو. حسناً: نيوتن أيضاً، حينما اكتشف قانون الجاذبية، اكتشف أنه موجود من قبل. تبقى السمة الشخصية، التى يضفيها فيلد على ترويج اكتشافه، هو الذى يصنع قيمته العالمية: شكل الفيلم يتبع دائماً البنية؛ والبنية لا تتبع الشكل، إنها نقطة الانطلاق، وليست نقطة النهاية. يبقى المهم كيف نجد حكاية، وكيف نحكيها؟

"مثل أوراكل (الوحى الإلهى) فى فيلم الرحم، أؤمن بأن الشاشة الفضية مرآة تعكس أفكارنا وآمالنا وآحلامنا ونجاحاتنا وفشلنا. إن الذهاب إلى السينما رحلة مستمرة من

اجل تلك الخيالة الراقصة من الضوء، التى هى ببساطة انعكاس لحياتنا، إذ يمكن للنهاية أن تكون هى البداية، وتكون البداية هى النهاية تماماً كما فى السينما. رحلة معرفية رائعة، دامت خمساً وثلاثين سنة أصبحت السينما تشكل فيها أسلوب حياة، يَسِمُ العالم كله.

ينطلق فيلد من سؤال لرينوار: ما هى السينما؟ المستقبل هو السينما. يتغير الزمن ويتغير جواب السؤال. ويبدو فيلد فى فهمه التحليلى، متجاوزاً أى حواجز، تعرقل تطور الإبداع فى شكل القصة أو فى طريقة سردها. وربما هذا ما يدفعنا، نحن جمهور فن السينما، إلى الذهاب إلى السينما؟

كيف سيكون مستقبل السينما، الذى بدأ يخضع للمؤثرات الخاصة و لتكنولوجيا الكمبيوتر؟وهل هناك نوع من الإخراج الجديد فى السينمان و نوع من التبدل فى لا شعورنا الجماعى؟

شاهد فيلم تيرميناتور "٢" -البطل نصفه إنسان ونصفه روبوت- سحره بصرياً وعده فيلماً طليعياً، وكان "مأخوذاً بتضحية الروبوت بـ"حياته" لصالح البشر. "تذكرت قول جوزيف كامبل: "البطل هو شخص ما، يهب حياته لشىء ما أكبر من ذاته".

فى نهاية الفيلم نسمع بطله تقول: " إذا كانت الآلة تستطيع أن تعرف قيمة حياة الإنسان، أفلا نكون نحن جديرين أيضاً بفعل ذلك"؟

ما هى حقيقة السينما؟ الحقيقة ليست مطلقة، الحقيقة أشبه ما تكون بماسة ذات سطوح متعددة، كلما عرضناها للضوء، تغيَّر شكلها، لكنها تبقى ماسة واحدة: "الحقيقة أن تكون تجربة ذهنية ووجدانية متخمة بصدق الحقيقة، تستطيع أن تتفوق على حدود الزمن".

## ٤. الواقعية السحرية فى السينما

ربما لا يعرف إلا القلة تلك العلاقة الوثيقة بين غابرييل غارسيا ماركيز والسينما. صحيح أن بعض رواياته مثل «حكاية موت معلن» وأخيراً «الحب فى زمن الكوليرا» حولت إلى السينما، لكنه كتب سيناريوهات كثيرة وألف كتابه «مهمة سرية فى تشيلى» عن المخرج ميغيل ليتين، وانصرف منذُ زمن طويل إلى إعداد ورشات لتطوير القصص والحكايات فى مدرسة سان انطونيو دى لوس بانيوس الدولية للسينما والتلفزيون، التى تحول فيها «ابتداع الحكايات الجماعية إلى نوع من الإدمان»، ليتم تحويل الحكايات، بعدئذ، إلى سيناريوهات فى ورشة ماركيز الدائمة فى المكسيك، والهدف من ورشاته دعم

المدرسة مالياً. من هنا لم يكن اختياره لرئاسة لجنة تحكيم مهرجان كان في عام ١٩٨٢، بسبب قيمة أعماله الأدبية فقط، إنما أيضاً لدوره الفعال في السينما.

## لماذا الورشة؟

يرى ماركيز في كتاب ورشته «كيف تُحكى حكاية» ترجمة صالح علماني، أن هناك مناهج كثيرة لكتابة السيناريو، لكن كل حكاية تحمل معها تقنيتها، والمهم بالنسبة لكاتب السيناريو أن يكتشف تقنيتها الخاصة، ويجد أن الورشة لعبة: «ندرس فيها ديناميكية الفريق مطبقة على الإنتاج الفني، أنها عملية ومضة ذهنية تطبق على قصة، على فكرة، على صورة على أي شيء يتحول إلى فيلم. وهكذا أصبحنا نرى، من خلال النقاش، كيف أن جميع هذه العناصر تتجمع في ما بينها وتتكامل مثل لعبة «القطع التركيبية». في الورشة يشتغل الجميع على القصة، لكن يتم في النهاية اختيار واحد من أفرادها ليكتب السيناريو ويصبح صاحبه. لكن عندما ينتقل السيناريو إلى الشاشة يصبح المُخرج صاحبه: «لست ادرى كم من السيناريوهات كتبت، بعضها جيد وبعضها سيئ، لكن ما كنت أراه على الشاشة من صور، لم تكن إطلاقاً الصور التي تصورتها. كل مخرج يصنع المشاهد على طريقته. لهذا يتوجب على كاتب السيناريو أن يتقبل هذا الأمر، إذا ما أراد أن يبقى كاتباً للسيناريو».

## ماذا السيناريو؟

ماركيز يسأل أيضاً: «هل يستطيع المخرج أن ينزل إلى الشارع حاملاً كاميرته، لكي يصور فيلمه بصحبة بعض الممثلين؟ إذن ما دام لا يستطيع أن يصور فيلمه دون سيناريو، فإن السينما، «الروائية» تحديداً، «تبقى خاضعة للأدب».

يحلم كثيرٌ من كتاب السيناريو أن يصبحوا مخرجين، لأنه يتوجب على جميع المخرجين، أن يكونوا قادرين على كتابة السيناريو، لكن تبقى الحالة المثالية أن يقوم المخرج وكاتب السيناريو معاً بكتابة النسخة النهائية للسيناريو.

وحول حصوله على جائزة نوبل يقول ماركيز: «لا يوجد إبداع حقيقي دون مجازفة، دون مقدار من الارتياب. على هذا حينما علمت أنهم قرروا منحي جائزة نوبل، فكرت: يا للعنة لقد صدقوا الأكذوبة! إن جرعة من عدم اليقين كهذه رهيبة جداً، لكنها ضرورية لعمل شيء جديد بالعناء».

وبالنسبة لدعمه ورعايته للمدرسة كان ماركيز يصر على أن تُنظم فيها دورات دراسية للإنتاج الإبداعى، لتغيير الاعتقاد الشائع بان المنتج هو الذى يوجد ليمنع المخرج من إنفاق المال قبل الوقت المحدد. وكان هدفه من الدراسة الإبداعية أن يصبح المنتج لا مجرد رجل أعمال وممول، بل يتطلب عمله مُخيلة ومبادرة وجرعة من الإبدا ع، لا يمكن للفيلم من دونها إلا أن يخسر.

## ٥. بريشت فى السينما

فى فيلم "الاحتقار" (١٩٦٥) يصور غودار المخرج فريتز لانغ وهو يقرأ أمام آلة التصوير قصيدة بريشت عن هوليوود:

عند كل صباح/

لكى أكسب قوتى/ أذهب إلى السوق/

حيث تباع الأكاذيب/ وأنا، حافل بالأمل/

أصطف بين البائعين

فى الرسالة المفتوحة التى توجه بها بريشت إلى لجنة المؤتمر الأمريكى للتحقيق فى "المواقف اللا أمريكية" والتى طاردت فنانى هوليود التقدميين وأرادت استجوابه هو أيضاً، أكد فيها بأنه ليس مؤلف أفلام. وتلك كانت الحقيقة كاملة: لأن السيناريوهات التى كتبها لهوليود لم يجر تقديمها للسينما. وأوضح بريشت بعدئذ، أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا عام ١٩٤٧: "لست واعياً لأى تأثير، سياسى أو فنى، يمكن أن أكون قد مارسته على صناعة السينما".

إن تأثير بريشت على السينما هو أكبر من أن يستدل عليه حتى من تصريحه. فتأثير بريشت على السينما ينطلق بالدرجة الأولى من علم جمال مسرحه، منذ أن جرت مناقشة وتجريب أعماله المسرحية ونظرياته عالمياً. ولم تكن أعماله السينمائية الطويلة المجهولة وغير المعتبرة ومواقفه إزاء السينما، هى التى احتلت هذه الأهمية، باستثناء فيلم "كوله فامبه" أو "مَنْ يمتلك العالم" من إخراج سلاتان دودوف عام ١٩٣٢، وهو واحد من أوائل الأفلام الثورية البروليتارية فى ألمانيا. وكان أول فيلم ناطق ساهم بريشت فى تنفيذه، وفى توجيه الممثلين، واحتل مكانته الفريدة فى تاريخ الفيلم الألمانى. وقد كتب بريشت السيناريو له مع "ارنست أوتفالد" كما كتب له الأغانى العظيمة الرائعة، التى لحنها الموسيقى هانس ايسلر وغناها المغنى الشهير "ارنست بوش".

وفى السنة السابقة على ظهور الفيلم على الشاشة أخرج المخرج الألمانى بابست فيلم "أوبرا ثلاثة قروش" ورغم أن السيناريو لم يكتبه بريشت فإنه اعتمد مسرحيته المعروفة، غير أنه لم يكن راضياً عن الفيلم أبداً.

ويلفت الفيلم البروليتارى المناوئ للفاشية ,الحياة تخصنا" (١٩٣٦)، الذى أخرجه جان رينوار وآخرون، النظر بوضوح إلى وظائف وبنية "كوله فامبه".الذى أثر أيضاً وبشكل واسع على أفلام أخرى مع بداية الاستقبال العام لبريشت.

ونتيجة للتطور السياسى، منذ منتصف الستينيات، تزايدت مجادلة بريشت فى السينما الغربية. ولا يمكن أن يتم تقييم نتائج متنوعة وشاملة للوحة واسعة من التعابير والمواقف، لكنه من الثابت، أن أعمال بريشت خدمت وستخدم، فى المستقبل، التطور الفنى والسياسى للثقافة غير السائدة.

وبديهى، لا يمكن اعتبار بريشت كاتباً سينمائياً محترفاً أو ناقد أفلام. ومع هذا فقد اهتم فى مقالاته وباستمرار ببعض ظواهر الفن السينمائى، ومنذ المرحلة الأولى فى السينما تبنى بريشت الرأى القائل بأن السينما ستصبح فناً عظيماً. وفى المرحلة التالية لم يتوقف بريشت عن متابعة تقدم السينما فقد توغل فى قضايا سينمائية خاصة جداً، منها مثلاً قضية الموسيقى فى الفيلم الروائى، وفى ذلك الوقت ثمّن بريشت فى فن السينما الأعمال المبتكرة والمتميزة. لقد دافع عن التجديد فى الفن، وعدّ الفيلم السوفيتى ابناً للثورة: "قبل أن تبنى البروليتاريا الروسية، بعد الثورة، صناعتها الثقيلة بنت صناعتها السينمائية".

ثمن بريشت بشكل رفيع فيلم "المدرعة بوتيمكين" وعده مثالاً للفيلم الثورى. كما وجه اهتمامه إلى أعمال شابلن منذ العام ١٩٢١ ودوّن انطباعاته المتحمسة، أولاً، حول تمثيل شابلن فى فيلم هزلى من فصل واحد وثبت انطباعات جديدة عنه فى فيلم "البحث عن الذهب". وكشف فى مقالته"المسرح الألمانى فى سنوات العشرين" أن شابلن طور أسلوبه التمثيلى الخاص خارج نطاق تقاليد المسرح... "إن الأداء التمثيلى الإيمائى هو فضيلة الفيلم الصامت. إن عناصر معينة اقتبست فى فن التمثيل المسرحى. وشابلن، المهرج السابق لم يستعمل التقاليد المسرحية إنما جدد بعيداً عنها فى التعبير عن السلوك الإنسانى".

واقترب بريشت، دون أن يعلم، من إيزنشتين الذى اهتم أيضاً بقضايا التفكير والرؤية السينمائية عند مجموعة من الأدباء الروس والأجانب الكلاسيكيين قبل ظهور فن السينما.

وجدير بالملاحظة، فى هذا الصدد، كراسه الصغير "تعليقات حول ستيفنسون": "إن المرئيات السينمائية وجدت على هذه القارة قبل الفيلم. أليس لهذا السبب يبدو مضحكاً التأكيد أن التقنية عن طريق الفيلم جاءت بمرئيات جديدة فى الأدب. فمن الناحية اللغوية الصرف بدأ التجميع وفق وجهة النظر المرئية فى أوروبا من زمن طويل. رامبو مثلاً اعتمد المرئى الصرف، لكن عند ستيفنسون تنتظم كل الحوادث بصرياً.

وتعد بعض الأعمال، التى يمكن إرجاعها إلى بريشت بصعوبة، أكثر قرباً منه، ولنذكر فيلم فيتوريو دى سيكا الاستعارى "معجزة فى ميلانو" (١٩٥٠)، الذى ثمنه بريشت كثيراً، أو أفلام فرانشيسكو روزى "سلفادور جوليانو" (١٩٦٢) و"الأيدى على المدينة" (١٩٦٣)، وهى أفلام ملتزمة سياسياً بقوة.

كتب ألان رينيه فى العام ١٩٦٢: "لست أدرى، إن كنت على معرفة كافية بمسرح بريشت، غير أنه من المؤكد، أنى أحب إيجاد شىء ما، يكون أشبه بمعادل لتلك الحرية، التى أحسها فى كل أعمال بريشت المسرحية. وأنا لا أفكر باقتباس ما، إنما أنا أبحث أكثر عن معادل".

وفى ختام كلامه توجه رينيه بالنقد إلى تصريح لسارتر من عام ١٩٤٤حول فيلم أرسون ويلز "المواطن كين": رأيت فيلماً شيقاً، لكن هذه ليست سينما. هذا فيلم يعتمد الماضى المستمر، ولا يقدر المرء فيه أن يتماهى مع البطل ذاته، فالمهم أن يكون هناك نوع من اندماج المتفرج بالبطل". ولنذكر هنا، إن الانصراف عن التقابل الميتافيزيقى بين التماهى والتغريب هو بلا شك من أهم الإنجازات فى تطور بريشت الجمالى.

يعترف غودار فى عنوان نضالى (ما العمل) فى العام ١٩٧٠ بموقف سياسى فى السينما، ويقابل بين المفاهيم الفكرية للعالم، بين المفهوم المثالى والجدلى. وكمثال للأول عند، غودار، أن يقال: كيف تكون واقعيا الأشياء (بريشت). وكمثال للثانى، عند غودار، أن يقال: كيف تكون الأشياء واقعيا (بريشت).

وفى فيلمه ,الصينيون" (١٩٦٧) تعرض صوراً سريعة لبريشت ثم نرى طلاباً يساريين. وسبورة، مكتوب عليها أسماء من أعلام تاريخ الفكر والفن العالمى، وكل الأسماء تُمسح من على السبورة إلا اسم "بريشت" وحده يبقى.

### ٦. حول بنية اللغة السينمائية

فى الستينيات حدث تحول كبير فى طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التى خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظّرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية

أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية (سيميولوجى) أو علم نظام العلامات، إضافة إلى جهود السينمائى والكاتب الإيطالى بيير باولو بازولينى. لقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية السينما وجمالياتها عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. ولعل الهولندى مارى بيترس هو من أوائل السينمائيين الذين بحثوا فى هذا المجال إذ وقف دراسته الأولى ,بنية اللغة السينمائية" التى نشرت عام (١٩٦١) على رأس قائمة مثل هذه البحوث الجديدة المهمة.

ينطلق بيترس من الاعتبار القائل بوجود ,لغات" أخرى إلى جانب لغة الكلام. وكما يؤكد العالم اللغوى الفرنسى كريستيان ميتز: ,لا يستطيع المرء الحديث عن لغة ما، بينما يتجاهل منهج علم اللغة". يدعو بيترس إلى التفكير بلغة الكلام كموديل، واكتشاف مزايا ,الداخلية" الجوهرية ومن ثم تمحيص مدى وجود مثل هذه المزايا فى ,لغة" السينما ,الغنية". ولاشك أن مثل هذا المنهج المقارن مجد لأنه يوضح الفرق بين لغة السينما ولغة الكلام. كما أنه يستطيع أن يظهر، كما برهنت بحوث عديدة بعدئذ، خصائص بنية "الوسيط" السينمائى: الفيلم، الذى هو واسطة (قائمة على نظام علامات خاص) يستعملها المرء لإيصال شىء ما محدد (فى كل مرة) إلى الآخرين.

يطرح المؤلف الهولندى العديد من الأفكار الجديدة المهمة فى مقالته ,التأسيسية" حول بنية لغة السينما. وسوف نقتصر هنا على بعض من هذه الأفكار:

* الكلمة المفردة هى أصغر وحدة فى لغة الكلام، تقابلها فى لغة السينما الصورة المفردة (اللقطة) التى هى أصغر وحدة أيضاً. وبما أن الصورة، التى هى علامة، تجعل الشىء الذى تصوره فى الطبيعة مرئياً بطريقة مختلفة عما نشاهده، على هذا لا يمكن اعتبارها أشبه بنسخة طبق الأصل عما تصوره، مَثَلُها فى ذلك مثل الكلمة التى هى أيضاً ليست نسخة طبق الأصل عن الشىء الذى ترمز إليه.

إن ما يختلف هنا (بين الكلمة والصورة) هو طريقة الفهم. فبوساطة الكلمة يكون الفهم فى استعمال مفهوم ما، سبق لنا التعرف عليه. بينما يقتضى فهم المعنى بوساطة الصورة عمل الإدراك فقط.

×إن تركيبات الصور السينمائية تدل دائماً على معنى ما هو غير متضمن فى أى من الصور المفردة، كما هى حال الجمل المنطوقة التى لا يوجد معناها فى الكلمات المفردة. ويذكر المؤلف مثالاً إيضاحياً سهلاً: إذا شاهدنا فى الصورة الأولى صبياً يجرى وشاهدنا فى الصورة الثانية شرطياً يجرى فإننا نستنتج من ذلك أن الشرطى يطارد الصبى.

×فى اللغة تعنى كل علامة شيئاً آخر، ويتم التعبير عن هذا الاختلاف فى المعنى بأشكال مختلفة على أن يتم الحفاظ على مضمون العلامة الذى بدونه يصبح من العسير وجود أى إمكانية للتفاهم.

فداخل المجموعة اللغوية الواحدة تعنى كلمة "كرسى" بالنسبة إلى المتكلم والمستمع كرسياً وليس شيئاً آخر. كما أن كل تغير فى تعاقب الكلمات يقود بالتالى إلى تغير فى مضمون الجملة. (النظام) يعنى تحديد العلامات وفقاً لقواعد ثابتة، كما يعنى وجود النظام أيضاً محدودية عدد العلامات وفصائلها مما يوضح أنه ليس بوسع المرء صنع علامات جديدة على هواه.

من هنا يمكن أن تنشأ تطابقات بين لغة الكلام ولغة السينما فى نقاط جوهرية، خصوصاً فيما يتعلق ببنية ووظيفة العلامات المستعملة وفصائل هذه العلامات – هنا يصل المؤلف إلى المقارنة بين إشكالية (النظام) فى لغة الكلام وإشكالية (النظام) فى لغة السينما. ويصل بيترس إلى الاستنتاج التالى:

إن (لغة السينما) و (فن السينما) هما بالتالى ليسا الشىء ذاته، مَثَلُهما فى ذلك مثل (لغة الكلام) و (فن الشعر). ومع أن الشاعر مثلاً، يخضع لنظام اللغة إلا أنه يستطيع إبداع أشكال أصيلة وفريدة.

يمكن للسينما، حسب رأى الباحث الهولندى جان مارى بيترس، أن تكون وسيلة للتسجيل فقط أى أن لا تكون لغة مستقلة. إن شريط الفيلم الحساس يسجل ويثبت المعانى المعبر عنها بلغة الكلام أو بلغة الحركات، ويبقى أسلوب هذه التعابير غير سينمائى ولا يخص لغة السينما كما لا ينتج فى حقل تطورها الخاص. فمخرج السينما لا يعبر، فى أغلب الأفلام المعاصرة، عن الجزء الأكبر من أفكاره بوساطة لغة السينما، إنما يستعير وسائله التعبيرية الفنية من لغات فنية أخرى مجاورة: فالمونولوج (الحوار) الداخلى، والحوار المباشر والتعليق والتعابير الحركية المسرحية والديكور والموسيقى هى وسائل تعبير يشحنها المخرج بمعانيه ويحملها بلاغاته دون أن تنتمى هذه الوسائل إلى لغة السينما.

ويؤكد بيترس أن لغة السينما تأسست أولاً بانتظار المونتاج – توليف الصور، لأنه: حينما يتم التعبير عن معنى بوساطة جمع عدة صور، لا يتضمن أى منها هذا التعبير بشكل منفرد، عندئذ "يتكلم" الفنان بوساطة شكل من تكوينات الصور: تمييز السياق السينمائى وفقاً لأسلوب العلاقة بين مضامين الصورة: المونتاج وتكوين الصورة على هذا

الأساس بدأ الأمريكي غرفث ومخرجو الطليعة السوفيت فى تطوير دقة "بناء الجملة" السينمائية.

ماذا يعنى حقاً أن يحتوى الفيلم الروائي ذو الساعة والنصف وسطياً على نحو (٦٠٠) إلى (١٠٠٠) لقطة؟

إن المتفرج السينمائى، على عكس المتفرج فى المسرح، يشاهد الحدث المصور من (مواقع) مختلفة. إنه يرى بوساطة عين – الكاميرا المتنقلة دائماً ويتابع الحدث السينمائى من زاوية نظر متغيرة باستمرار.

ولا شك أن البحث فى هذه الخصوصية يقود إلى البحث فى طبيعة البنية الداخلية للفيلم، لأن تغيير الزوايا، وبالتالى المواقع الممكنة، هو أسلوب نظام له أصوله وقواعده كما له خصوصيته الفنية.

وإذا ما عدنا إلى المونتاج فسنكتشف الطرق والأساليب الفنية العديدة التى يتم بوساطتها سرد القصة وفقاً لتنسيق الحوادث حسب التتابع الزمنى المرتب. عند غرفث أعطت كل لقطة واحدة (كل صورة واحدة) جملة كاملة، أما بودفكين فقد ركب جملته الكاملة من عدة صور، بينما سعى إيزنشتين إلى إيقاظ الأفكار والمفاهيم عن طريق ربط الصور، الذى لم يخلق حالة التداعى عند المتفرج، كما أراد بودفكين، إنما خلق، أكثر من ذلك، "الصراع" بين الصور المركبة ذاتها مما دفع المتفرج إلى اتخاذ قراراته الذهنية القائمة على (استنباط) المعانى ولا على "تداعى" المعانى.

إن استعمال لغة السينما يسمح بعدد من التنويعات لا نهاية له، خصوصاً أن كل صورة فى السينما تمتلك إضافة إلى معناها الخاص، الذى هو "قيمة تعبيرية" قيمة أخرى هى "قيمة الشعور" يمكن مقارنتها بنبرة الكلمة المجازية فى فن الشعر.

### ٧. السينما تخاطبنا؟

يؤكد يورى لوتمان فى خاتمة كتابه "مقدمة فى السيميولوجيا": تخاطبنا السينما بأصوات متعددة، وتشكل طباقيات بالغة التعقيد. تخاطبنا وتريد منا أن نفهمها، ففهم لغة الفيلم هو خطوة أولى نحو فهم الوظيفة الفنية والإيديولوجية للسينما، فن القرن العشرين الأكثر جماهيرية.

ثمة سؤال يتبادر إلى الذهن: "كيف يمكن جعل السينما، وقد بلغت هذه الدرجة من التعقيد السيميائى، فى متناول جمهور شديد التفاوت فى درجة استعداده؟ لا سيّما وان السينما بطبيعتها هى فن جماهيرى؟

إن تركيبية الأنظمة السيميائية والترميزات المتعددة للنص والتعددية الدلالية الفنية التى تنتج عنها، كل ذلك يعطى الفيلم المعاصر تركيبة تشبه تركيبة المادة الحية التى تعد هى الأخرى تكثيفا لعدد من المعلومات المعقدة التنظيم.

إن منح فن ما القدرة على الكلام ليس بالأمر الكافى، ينبغى أيضاً أن يتعلم جمهور هذا الفن كيف يصغى ويفهم!

فالفيلم هو عبارة عن بنية ذات مستويات متعددة، ينتظم كل منها وفق درجة مختلفة من التعقيد، وبالتالى فإن المشاهدين الذين تتفاوت درجة استعدادهم، يلتقطون مستويات دلالية مختلفة!

إن فهمنا للرسالة يتطلب معرفتنا بلغتها! صحيح أن عالم السينما يشبه العالم الذى نراه من حولنا، لكنه ليس بأى حال استنساخاً تابعاً للحياة وآلياً بقدر ما هو إعادة تكوين حيوية، تنتظم فيها عناصر التشابه والتباين فى عملية معرفية للحياة فعالة ومكثفة، ولا تخلو أحياناً من الدرامية.

يتناول القسم الأكبر من الكتاب شرح مختلف الوسائل التى تستخدمها السينما فى نضالها مع طبيعة الواقع الخام باسم الحقيقة الفنية: فحول مسألة اللقطة نقرأ إن عالم السينما هو عالمنا المرئى نفسه لكن يضاف إليه عنصر التجزئة، إنه عالم مقطَّع إلى أجزاء متفرقة، يكتسب كل جزء منها بعض الاستقلالية، لكنه يتيح عدداً كبيراً من التآلفات والتركيبات لا نجدها فى عالم الواقع، إنما نجدها فى عالم الفيلم المرئى. فانطلاقاً من أى شىء مرئى يمتلك فى الواقع امتداداً مكانياً، نصوغه فى السينما كسلسلة زمنية، عن طريق تجزئته إلى وحدات بصرية "لقطات" ومن ثم نعيد ترتيب تتابعها.

إن الصورة التى تسجل الواقع فى حركته ليست بالمادة السهلة الطيعة، إنها مادة يتوجب استمالتها وإخضاع مزاياها، لأن وضع مادتها الواقعية تحت رحمة الاستنساخ التقنى لعملية التصوير، تقيد العمل الفنى وتنتزع حيويته. على هذا يجب أولاً تحرير الواقع من ربقة الاستنساخ الآلى وإخضاعه لقوانين الإبداع الفنى. ففى الحقيقة لا بد لكل اكتشاف فنى تقنى جديد، كى يتحول إلى حقيقة فنية، أن يتحرر، سلفاً، من آليته التقنية.

وتبقى اللقطة أحد أهم العناصر الأساس فى تحديد المكان الفنى. وتعريفها: وحدة مونتاج صغرى! وحدة تكوين أساس وحدة الدلالة السينمائية، وظيفتها حاملة دلالة. ولابد للمونتاج أن يتجاوز عزل واستقلالية اللقطة، ليضمها إلى وحدات من اللقطات الأخرى، عندئذ لا تنشأ المعانى من حاصل جمع اللقطات، إنما من ذوبانها فى وحدة معنى معقدة

من مستوى أعلى، وعلى هذا المنوال تبنى السينما مفهوم اللقطة وتحاربه فى نفس الوقت، لتخلق فيضاً من الإمكانات المبتكرة للتعبير الفنى.

يقدم لوتمان بالنسبة إلى التعريف السائد للسينما: كقصة تروى بالصور المتحركة، فيقدم لوتمان تعريفاً أدق لها ويجد أن السينما فى جوهرها تركيب من اتجاهين سرديين الأول صورى، والثانى كلمى ويقود تركيب العلامات الصورية والعلامات الكلمية إلى بروز متواز لنمطين سرديين فى السينما. لكن تبقى الأوّلوية فى السرد للغة الصورة.

يشير لوتمان أيضاً: "فى كل فن يرتبط بالبصر وبالعلامات الإيقونية لا يوجد سوى زمن فنى واحد ممكن هو الحاضر".

إن أى فعل يدرك بالرؤية غير ممكن إلا تحت صيغة واحدة هى الزمن الحاضر. لهذا السبب توجب على السينما منذ بدايتها إحداث شرخ فى مفهوم الحاضر القسرى. ففى فيلم "طيران البجع" نرى التناقض بين زمن اللحظة التى يصاب فيها بوريس فى الجبهة، وبين زمن لحظة موته، التى تتحول إلى مشهد طويل، يتصور فيه البطل حفل زفافه من خطيبته، الذى ينساب أمامنا فى زمن بطىء، يحول مسار لحظة الموت إلى مسار سعيد، لكنه يخلق حالة من التوتر عند مشاهديه الذين يدركون ان البطل الذى يشاهدون عرسه يموت فى نفس الوقت!

لكى يكون بمقدور عنصرين أن يأتلفا معاً لا بد أولاً أن يوجدا منفصلين حتى تصبح مسألة تجزئة النص وتقسيمه إلى أجزاء إحدى المسائل الأساس فى بناء العمل السردى. على هذا تظل نظرية المونتاج تحتل المرتبة الأولى فى علم السينما.

إن الأشكال المتوازية التى تتجاور فيها الصور وتتقابل لتخلق معنى ثالثاً جديداً فيلم "اوكتوبر لإيزينشتين" هى ظاهرة أساس فى تاريخ السينما لا تقل أهمية عن الظاهرة الأخرى، التى هى ابتعاد ربط الصور، عن طريق المونتاج، للوصول إلى أى نوع من التأويل، يخلق معانى ليست موجودة فى الصور نفسها.

فى فصل معجم السينما نقرأ إن خلق لغة من مرتبة ثانية، لغة التجريد، انطلاقاً من علامات بصرية هى نوع من الصراع مع الجوهر العميق لهذه العلامات، ويذكر لوتمان كيف تحولت السينما بفضل المونتاج إلى تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة من المفاهيم المجردة.

وكما يقسم بازان السينما إلى سينما اصطلاحية وسينما واقعية، يجد المرء فى تاريخ السينما، أن كلا هاتين الظاهرتين تمتدان فى السينما المعاصرة لتصبحا نتاجاً لتركيبهما السردى المعقد.

## ٨. المونتاج السينمائي

كتاب "المونتاج السينمائي-١٩٩٦" من تأليف المونتير وأستاذ المونتاج آلبير جونسون ومحاورة مساعدته صوفي برونيه، ومن ترجمة مي التلمساني، هو من أوائل الكتب التى قررت أكاديمية الفنون فى القاهرة ترجمتها. من هنا نرى الدكتورة منى الصبان تحيِّي ظهور الكتاب بعد سنوات الجدب الطويلة التى أعقبت ترجمة كتاب كارل رايس "فن المونتاج" فى العام ١٩٦٤، والذى لم يُنشر كتاب آخر سواه إلا فى العام ١٩٨٧، حين تُرجم جزؤه الثانى، الذى وضعه جافين بيلار.

يتألف الكتاب من خمسة حوارات بين المونتير البير جونسون ومساعدته صوفى برونيه: الحوار الأول حول "العلاقة بين التصوير والمونتاج"، والثانى حول "تتابع اللقطات"، والثالث حول "الإضمار والحذف فى الأزمنة"، والرابع حول "الاختلاف بين تصوير الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى"، والخامس حول "علاقة الصوت والصورة". وتأتى أهمية المعلومات والشروح، التى ترد فى الحوارت الخمسة، من أنها تتحدث عن التطبيق ولا عن النظرية. ويتبع أسلوب الحوارات قناعة جان رينوار: "الفن ليس مهنة، إنه الطريقة التى نمارس بها المهنة"، فالحديث كله يجرى عن التطبيق فى غرفة المونتاج ولا عن النظرية، لأننا فى غرفة المونتاج- يقول أرسون ويلز- نصنع بلاغة السينما.

المونتير هو الذى يروى للمتفرج بأداة المونتاج حكاية الفيلم من خلال الترقيم والإيجاز والإيقاع، وهو الذى يقوم بمثل هذا الإبداع الفنى فى مرحلة المونتاج، تماماً كما يفعل المخرج فى مرحلة الإخراج. المخرج يبدع مواده البصرية من الخيال، وأثناء تصوير كل لقطة يتخيل ما سيحدث بعد لصقها، بينما المونتير يبدع عمله من الملموس ودوره قراءة اللقطات، لأن كثيرا من المخرجين يميلون إلى رؤية نواياهم على الشاشة وليس نتائج هذه النوايا. وكما يكتب تاركوفسكى حول تجربته فى فيلم المرآة:"الفيلم موجود ولكن يجب العثور عليه". وصحيح أن الفيلم موجود فى الصور، لكن على المونتير اكتشافه، وعليه ألا يأخذ فى الحسبان سوى ما يوجد فى الصور.

يجب أن نعرف قوانين المونتاج لكى نستخدمها، لنصنع قوانين أخرى، فمعرفة القواعد الكلاسيكية هو نقطة انطلاق للغة إخراج جديدة، وأيضاً، للغة مونتاج جديدة. لقد أسس كل من جان لوك غودار فى فيلمه "على آخر نفس" وألان رينيه فى فيلمه "هيروشيما يا حبى" قواعد التعبير السينمائى الجديدة ورينيه أصله مونتير وغودار هوايته المونتاج.

حكمة المؤلف الأخيرة: فى البداية لم أكن أفهم أن الفيلم ينجح بالمونتاج خاصة وإن كان جيداً. يجب أن يتم مونتاج كل فيلم. ويذكر بهذا الخصوص جملة طريفة لأرديتى: "المخرج يدفن فيلمه، والمونتير يحفر لكى يخرجه إلى النور. والأفضل ألا يقوم الشخص نفسه بالدفن والحفر معاً.

وبخصوص التوليف بين الصورة والصوت، الذى يضع اكبر المصاعب، فالصوت مستمر والصورة متقطعة،ويمكن للصوت أن يجعلنا ندرك ارتباط صور مشهد واحد منفصلة، باستخدام صوت مستمر. ويمكننا، بالتالى، خلق استمرارية متجانسة لا وجود لها فى الصور نفسها. المهم ألا نكون حبيسى الصوت، فالسمع يتيح إدراك عدة أصوات فى وقت واحد لكن الأذن تتمتع أكثر من العين بخاصية الانتقاء، ونحن لا نسمع سوى الأصوات التى ننتبه إليها والتى تعنينا وتهمنا.

## هل هناك قوانين للمونتاج؟

يعود فضل اكتشاف المونتاج العمودى أو "التزامنى"، إلى أرسون ويلز، بالمعنى الذى بنى عليه اندريه بازان نظريته المضادة للمونتاج الأفقى" التتابعى عند إيزنشتين"، وانتصر، بالتالى لأولئك المخرجين، ومنهم ويلز، لأنهم راهنوا على مرحلة بناء الفيلم الفنية أثناء تصويره، وليس فى مرحلة مونتاجه. لكننا نجد ويلز، نفسه، يتخذ موقفاً آخر، فهو يؤكد أن السينمائى يضع بلاغته فى غرفة المونتاج.

كان الصراع حاداً بين من يؤمنون بأوّلية تركيب الصورة بوساطة "المونتاج" وبين من يؤمنون بأولوية احترام المكان الفيزيائى بوساطة "الميزانسين" أثناء التصوير. وبيّن لنا تاريخ السينما، أن لا هذا التيار ولا ذاك، استطاع أن يستغنى عن المونتاج. لأن المونتاج، ببساطة، هو قدر السينما، وهو أيضاً كما يقول غودار الهم الجميل للسينمائى: "لأننا إذا ما عددنا الإخراج نظرة، فالمونتاج خفقة قلب"!

الكتاب إذن يوضح دور المونتير وأهميته، حينما يكتشف غالباً مع المخرج الفيلم الموجود فى المادة المصورة. إلا إن المخرج يدفن، مجازاً، فيلمه أما المونتير فيبدأ بالحفر لكى يخرجه إلى النور. ولعل هذا ما عناه روبرت بريسون حينما قال: "المونتاج– عبور صور ميتة إلى صور حية، كل شىء يزدهر من جديد"! وهناك غالباً من يفضل ألا يقوم نفس الشخص بالدفن والحفر معاً.

تبين التجربة الفنية، أنه بالقدر الذى يعرف فيه صانع الفيلم قواعده، ينجح. لكن ذلك لا يعنى ان معرفة القواعد والأصول، تُقيِّد صانع الفيلم، إنما على العكس، تَفُك عنه القيد، ليصنع شيئاً آخر.

يقول المخرج الكبير فريتز لانغ: " يأتى إلىّ الشبان ويسألوننى: " أعطنا قواعد العمل فى الإخراج" فأجيبهم:" لا توجد قواعد! كنت فى سفرى أستخدم خطوط السكك الحديدية والآن أستخدم الطائرة. لكن من المستحيل أن أدّعى، من الآن فصاعداً ,أن السكك الحديدية أصبحت سيئة".

من الضرورى بالطبع، حسب تاركوفسكى، معرفة قوانين الحرفة، كذلك معرفة قوانين المونتاج. لكن الإبداع يبدأ من اللحظة التى يتم فيها انزياح فى هذه القوانين ومخالفتها! ويسأل جان رينوار: هل السينما فن؟ ويأتى جوابه: "وماذا يهمك؟ ... الفن ليس مهنة، إنه الطريقة التى نمارس بها المهنة".

فى ختام الكتاب يوضح يورجنسون: "إننا لا نقول كل شىء لأننا لا نعرف كل شىء. وربما كانت هناك أشياء أخرى أعرفها ولكنى لا اعرف كيف أقولها". بقى أن نقول إن البيرو يورجنسون عمل مع مخرجين فرنسيين كبار ومَنتجَ أفلاماً عديدة لألان رينيه. واصل عنوان الكتاب بالفرنسية هو "ممارسة المونتاج".

## ٩. هموم جميلة

بعد سنوات طويلة قضاها الفنان المونتير والمخرج مروان عكاوى فى اليونان، يعود أخيراً إلى بلده سورية، لينجز أول عمل له، نشر كتابه «هموم الجميلة: نظرة أخرى على المونتاج»، الذى صدر فى عام ٢٠١١ فى سلسلة الفن السابع «٢٠٠» فى دمشق.

فى حوار سبق أن أجراه الزميل ماهر منصور مع عكاوى، عن مسيرته الفنية منذ بداية الستينيات، باعتباره أول من عمل فى المونتاج فى سورية، بمبادرة من المنتج الأسطورة تحسين قوادرى، يعقّب عكاوى على هذه المبادرة «قلت لنفسى: لماذا لا يدخل إلى هذا القطاع الخاص السيئ عناصر جيدة تنقذه من الداخل، فمحاربته من الخارج ستزيده سوءاً؟»، وهكذا ينتج بمرور الزمن فيلم «١+١» لدريد ونهاد، وفيلم «الثعلب»، وهما باعترافه «كانت أفلاماً تجارية بحتة، اقتصر دورنا فيها على التنفيذ».

مهم أن نذكر أن عكاوى تحول إلى مخرج فى القطاع الخاص التجارى فى سورية، وأخرج منذ عام ١٩٧٣ مجموعة من أفلام، كان آخرها «إمبراطورية غوار».

نعرف أن ليس فى مكتبتنا العربية كتب مؤلفة عن المونتاج، من هنا نجد أهمية أن يقوم مونتير سينمائى مخضرم بنشر كتاب – ربما هو الأولْ – حول: القوة الخالقة لكيان الفيلم، كما سبق أن عرّف بودوفكين المونتاج.

حسناً، لم يأخذ المؤلف فى نظرته إلى المونتاج على عاتقه، لا التعريف بتاريخ المونتاج، ولا بنظريته الجمالية الإشكالية، التى بدأت مع عبقرية إيزنشتين، ومرت بأندريه بازان، ولم تنته عند الفيلسوف جيل دولوز، ولا بالإشارة التحليلية إلى طرق المونتاج الفنية، إنما نجده يختصر بعضها بالرجوع إلى كتاب كارل رايز «المونتاج السينمائى»..

يكتب عكاوى «أحاول فى كتابى أن أوجز تجربتى وخبرتى المكتسبة على مدى ما يقارب ٥٠ عاماً»، لكننا لا نجده يفعل ذلك، رغم أهمية ممارسته الفنية فى المونتاج، خصوصاً فى مونتاج فيلمى نبيل المالح: الفهد «لحيدر حيدر»، وبقايا صور «لحنا مينه».

« من الفكرة لدار العرض، القطع والوصل، لماذا نقطع، أنواع وقواعد التوليف، وأجهزة المونتاج وأنواعها»، موضوعات يتناولها المؤلف بلغة سهلة ومختصرة فى ٨٠ صفحة، أما بقية الموضوعات فيخصصها للمونتاج الإلكترونى- الرقمى، فى نحو ٢٠ صفحة، ينهى صفحاتها الأخيرة بأطرف ما فى الكتاب «السينما الرقمية اليوم وغداً».

قادت السينما الرقمية، حتى الآن، إلى إزالة الفوارق بين مهن ثلاث: المونتاج والصوت والمؤثرات البصرية، تذكروا فيلم أفاتار، صوّر ٤٠٪ من المشاهد الحقيقية، و٦٠٪ من المشاهد المنجزة بأحدث جيل تكنولوجيا المؤثرات الخاصة.

لنتوقف عند هذا الاندماج بين المهن السينمائية ومستقبل اكتماله، فربما سنجد السينما تتنكر لطبيعة العرض، أى هدف التصوير، فتاريخ السينما الحقيقى بدأ مع نجاح اختراع آلة العرض: صالة سينما مظلمة، يرتادها ملايين المتفرجين، يخاطبهم الفيلم جميعاً، ويخاطب كل فرد فيهم فى الوقت نفسه، بينما نرى الآن الفيلم الديجتال يخاطب فرداً بعينه، وهو غالباً فرد يجلس منعزلاً فى صالون بيته المضاء، ألا يعنى ذلك أن قواعد المشاهدة الفيلمية بدأت تتغير؟

# الفصل التاسع

## ١. التعصب إلى السينما

نشرت الممثلة ليليان غيش، أولى نجمات السينما العالمية منذ العقد الأول من القرن العشرين، الجزء الأول من مذكراتها: "السينما، وغرفث وأنا" ولاقى الكتاب نجاحاً مذهلاً. وتندرج هذه المذكرات تحت مصطلح "السيرة الذاتية"، ولكن ميزتها تكمن في سيرة الفنانة الذاتية، التي ترتبط تماماً، بولادة فن السينما، الولادة التي عاشتها يوماً بيوم عبر تجربة طويلة مع المخرج الأمريكي دافيد يورك غرفث، الذي أحدث بعبقريته ثورة كاملة في فن الفيلم.

حينما ظهر فيلم أدوين بورتر" سرقة القطار الكبرى" في سنة ١٩٠٢ أحدث أول تغيير نوعي في السرد البصري، وذلك في اكتشاف قدرة المونتاج ووظيفته في بناء القصة السينمائية، والابتعاد عن التتابع المألوف وفقاً لترتيب تتابع أحداثها الزمنية. من هنا بدأت مرحلة جديدة بدأ فيها تقسيم المشهد الواحد الطويل إلى عدة لقطات قليلة، إضافة إلى بناء الحدث الفيلمي في عدة مشاهد. غير أن بورتر، كما يبدو، لم يكن واعياً تماماً لما يفعل، لأنه عاد في فيلمه "كوخ العم توم" إلى بناء المشاهد بالأسلوب المسرحي المعهود، واعتمد تصوير المنظر المسرحي المتحرك أمام آلة التصوير الثابتة.

ومع مجيء غرفث، حدثت ثورة كاملة، تم فيها بشكل تدريجي تحطيم طرق البناء المسرحية واستخدام وسائل تعبير فيلمية خاصة بشكل بليغ ومبتكر. وراح يقود السينما،

حينما بدأ يخرج روايات فى صور، فى اتجاه جديد: وحينما ظهر فيلمه "مولد أمة" فى سنة ١٩١٥ عرضه غرفث على الرئيس ويلسون، الذى صرح: " إن هذا شبيه بالتاريخ، لكنه حقيقى بشكل مطلق". وتم استغلال رأى الرئيس فى الدعاية للفيلم، وبلغت أرباحه أكثر من مائة مليون دولار. وحينما أنجز فيلمه الخالد" التعصب" فى سنة ١٩١٦، الذى كان ذروة أعماله، توّج كأب شرعى للسينما حسب آراء النقاد قديماً وحديثاً.

ونحن نقرأ أمس واليوم، هنا أو هناك، وباستمرار، أن غرفث هو واحد من أعظم العباقرة المبدعين فى السينما، وأنه أنشأ أساس لغة التعبير، واكتشف إمكانات الفيلم الفنية، وطور مبادئ مونتاج استمرارية السرد الفيلمى وطرقه، من تغيير زمن الميزانسين (المسرحى) الواقعى للمشهد إلى زمن الميزانسين (الفيلمى) الفنى. واكتملت، بهذا طريقة السرد الفيلمى فى بناء زمن الأحداث الواقعية المصورة، بحيث لم يعد زمن سردها يتطابق مع زمن حدوثها فى الواقع.

طور المخرج غرفث أساليب فنية جديدة وصقلها وعرضها بقوة، وكان تأثيرها على فن السينما الجديد لا يقاوم، واستمر تأثير تجاربه فى المونتاج وأهميته الكبيرة المؤثرة فى البناء السينمائى، وبدأ ينتقل إلى أغلب السينمائيين فى العالم.

وقد كتب عن ذلك التأثير الباحث تلميذ إيزنشتين غاى لايدا: "إنه لم يحدث أن كان أى فيلم من الأفلام السوفيتية المهمة التى أنتجت فى السنوات العشر التى أعقبت عرض فيلم غرفث "التعصب" لم يتأثر به، أم جرى إخراجه خارج نطاق تأثيره. وإن طريق السينما السوفيتية رسمته أعمال غرفث الخلاقة".

ولا شك أن تأثير غرفث ودوره فى السينما السوفيتية الفتية حين عرض فيلمه "التعصب" فى العام ١٩٢١ كان صاعقاً. فى ذلك الوقت قرر بودوفكين، بتأثيره، أن يهب نفسه للإخراج ويصنع فيلمه الخالد "الأم". أيضاً كتب ليو كوليشوف، أعظم مجرب فى السينما الفتية، فى كتابه "قواعد الإخراج السينمائى": إن أول من استعمل المونتاج كعنصر خلاق فى السينما هو غرفث، وقد بين إيزنشتين فى دراسته الشهيرة"ديكنز وغرفث ونحن" بوضوح كيف استطاعت السينما السوفيتية أن تتعلم من غرفث ومن قاعدة المونتاج المتوازى وتطويرها على أسس فكرية جدلية.

منح غرفث جائزة "الأوسكار" تعبيراً عن: "الرغبة الحارة فى تقديم أسمى آيات الاحترام له والانحناء أمام عبقريته (..) التى بفضلها تمكنت الصناعة السينمائية من تحقيق هذا الكم من النجاحات المتعددة ".

لقد تحولت السينما، بفضل نجاح غرفث، الذى لم تعرف هوليوود مثيلاً له، إلى صناعة تدر الملايين الطائلة، وأحكم وقتئذ رجال الأعمال أيديهم على إدارة الإنتاج السينمائى وفق شعار:"لا تصنع إلا ما يضمن لك، سلفاً، النجاح التجارى".

وسيدخل غرفث فى صراع مأسوى مع هوليوود، التى سيتنكر له منتجوها ويغلقوا أمامه كل الأبواب ويحولوا سنوات حياته الأخيرة إلى جحيم لا يطاق. النتيجة أن غرفث قضى نحبه منسياً فى غرفة بأحد فنادق هوليوود فى العام ١٩٤٨.

تكتب ليليان غيش: "أكثر ما أثر فى نفسى كان مديح جيمس إيجى، الذى كتبه عقب وفاة غرفث:" لقد تمكن من إنجاز ما لم يتمكن من إنجازه أى إنسان آخر. إن مشاهدة أعماله هى نوع من الوجود أثناء ولادة اللحن، أثناء أول استخدام للعتلة أو العجلة، أثناء ظهور أول رسول للكلمة، أثناء ولادة فن جديد. وكل هذا نتاج جهد رجل واحد".

ويعقب المخرج فرانك كابرا: "لم تتحقق أية إنجازات مهمة فى مجال الإخراج السينمائى بعد غرفث ". أما سيسيل دى ميل فعلق: "كان الناس ينافقون ويقولون لى إننى كنت منافساً لغرفث. لا يوجد منافس لغرفث. لقد كان أستاذنا جميعاً". بينما قال عنه هتشكوك: "كلما شاهدنا فيلماً اليوم وجدنا فيه من غير شك شيئاً من عند غرفث". واعترف إيزنشتين: "سيظل ظهور المونتاج مرتبطاً باسمه إلى الأبد. إنه أعظم سيد للمونتاج المتوازى وسيد التركيبات المونتاجية." وحدد رينيه كلير: "لم يُضَف أى شىء جوهرى إلى فن السينما منذ غرفث". وتتذكر ليليان غيش، دائماً، مقولة غرفث المفضلة: " إن ما تحصل عليه هو مجرد وسيلة للعيش. أما ما تعطيه، فهو الحياة نفسها ".

## ٢. سيد الترقّب والإثارة

ما الذى يستحق أن يثير اهتمامنا اليوم عند المخرج الفريد هتشكوك؟ سؤال سبق أن طرحه المخرج جان لوك غودار وأجاب عنه: هتشكوك أولاً سيد الإثارة والترقب، وخيوط لعبته السينمائية تقف أمام أنظارنا كتحدٍ مثل أعمدة هندسية مُتميزة. إنه الشاعر الملعون الوحيد الذى حقق نجاحاً تجارياً واسعاً بلا حدود.

يقول هتشكوك: «حين أضع صوراً متراصفة على الشاشة ينصب اهتمامى على كيفية إثارة انفعالات الناس». وكما يؤكد غودار فإن هتشكوك هو الشخص الوحيد الذى يجعل ١٠٠.٠ شخص يرتجفون رعباً دون أن يصرخ، وإنما بإظهار صف من زجاجات نبيذ بوردو! حينما تسأل شخصاً رأى فيلم «سيئ السمعة١٩٤٦/»، يجيبك إنه الفيلم الذى فيه

زجاجات بوردو. كما لو أنك تسأل شخصاً عن سيزان فيجيبك: إنه الذى رسم التفاحة.

يبرهن لنا هتشكوك على أن اللقية الفنية لا طائل منها إذا لمْ تُعزَّز بمكسب على مستوى الشكل فى مصهر القالب الذى يسمونه الأسلوب، وقد سبق لأندريه مالرو أن أجاب عن سؤال: ما الفن؟ بقوله: إنه عندما تتحول الأشكال بموجبه إلى أسلوب.

هتشكوك كان رائياً، يرى أفلامه قبل أن يكتبها، لأنه ببساطة كان الابن البار للسينما الصامتة، التى عرفها عند غرفث وشابلن وفريتز لانغ. وحينما حصل الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة، بدا فى أفلامه كما لو أنه لا يحتاج، عند الضرورة، إلى العودة إلى النص المكتوب (السيناريو)، إنما يستعمل الصور والصوت كما تفعل بربارا سترايساند، عندما تغنى، فصوتها وليس النص الذى تغنيه هو الكمال فى عالم الغناء.

انطلقت إضافات هتشكوك من قدرته على استعمال عناصر ووسائل تعبير كلاسيكية، وظفها بشكل حرفى ومتَّميز فى سرد حكاياته المثيرة، لنذكر فقط تجربته الجذرية التى فتحت الأبواب على تنوع زمن سرد الحكاية، فهو أول من استطاع فى تاريخ السينما أن يصنع فيلماً روائياً بلقطة واحدة مدتها ٩٠ دقيقة «الحبل». كذلك استطاع أن يصنع مقطع «سكوينس» جريمة الدش المشهورة فى فيلم «سايكو» بمدة لا تتجاوز الدقيقة الواحدة لكن فى ٧٠ لقطة!

ورغم تعرضه لهجوم النقاد الأمريكيين الذين كانوا يحطون من شأنه باستمرار، ورغم أنه عمل ما كان يتوقعه الآخرون منه، لكنه لم يكن راوياً للحكايات المثيرة ولا منشغلاً بالجماليات، إنما كان من أعظم المبتكرين للأشكال فى تاريخ السينما، وهناك من يقارنه بالألمانى مورناو والروسى إيزنشتين.

احتلت بعض أفلامه فى قائمة معهد الأفلام الأمريكى لأفضل ١٠٠ فيلم مكانها المُتميِّز، منها فيلم «سايكو» ١٩٦٠، واحتل فيلم «الدوار» ١٩٥٨، فى تصويت أجرته مجلة «صوت وصورة» الانجليزية فى عام ٢٠٠٢، المرتبة الثانية بعد فيلم «المواطن كين»، بين أفضل الأفلام فى تاريخ السينما.

علينا أن نأخذ فى الحسبان، حسب غودار، أنه لا يزال حتى الآن كثير من الأشياء لابد أن تأتى من عند هتشكوك.

فلنحب هتشكوك عندما يَمل من أن يكون أستاذاً ومعلم أسلوب، فيجرنا معه فى الدرب على طريق تلاميذ المدارس، فهو قبل أن يكون فيلمه درساً فى الأخلاق بوسعه أن يكون فى كل دقيقة منه درساً فى الإخراج.

### ٣. المواطن ويلز

ما من شك فى أن السينما الحديثة تدين للمبدع أرسون ويلز أكثر مما تدين لأى مخرج سينمائى آخر. ففيلم "المواطن كين-١٩٤١" الذى شارك أيضاً فى تأليفه مع كاتب السيناريو هيرمان مانكويش، يُعَدُّ نقطة تحول مهمة فى تقاليد التعبير السينمائى، وكان تأثيره حاسما على سينما ما بعد الحرب العالمية، بشكل خاص على ما يسمى "السينما السوداء".

كُتبتْ عنه، منذ ظهوره حتى الآن، دراسات وبحوث، أكثر من أى فيلم آخر، وربما لا يزال أهم الأفلام الأمريكية قاطبة، وواحداً من أغنى الأعمال الفنية فى تاريخ السينما، تمكن فيه ويلز، الذى لم يكن سنه يتجاوز الخامسة والعشرين، من إنجاز ثورة درامية فى بنائه الروائى. غير أن الأهم فى هذا العمل النموذجي ليست بنيته غير المألوفة فى سرد الحكاية، إنما أيضاً تجاربه الفنية المبتكرة فى الصوت وفى المونتاج وفي موقع الكاميرا وحركتها وفى تصميم الأجواء الدرامية، المشحونة بالعتمة والظلال، كل ذلك فى استخدام عدسة ذات بعد بؤرى واسع، تجعل كلية الصورة فى المشهد الواحد عبر "عمق الميدان" واضحة، وتوهم بالبعد الثالث للصورة، وقد مكّن هذا الأسلوب من استخدام عدة لقطات فى بناء المشهد السينمائى، ومكنه من تطوير أحداث درامية داخل اللقطة/ المشهد عن طريق تكثيف التوتر بين الشخصيات والمكان، وتوظيف العلاقة السردية بين المكان والشخصيات، إضافة إلى رسم بنية فيلم مبتكرة، عقدت الصلة بين عدد كبير من الأحداث فى الحاضر والماضى، عن طريق كسر التعاقب الزمنى الحاضر، عبر الانتقال إلى الماضى، للكشف عن الحاضر. عالجت سرد أحداث الحكاية من خلال خمس وجهات نظر متناقضة، تداخل فيها الحاضر والماضى واكتسبت تعقيدات عظيمة.

يكتب أندريه بازان عن عمق وضوح أبعاد الصورة فى المشهد الواحد، المونتاج الداخلى، عبر استمرارية الزمن فى اللقطة الواحدة، والذى كان مثاله الناصع فى الفيلم التسجيلى "نانوك" لفلاهيرتى:

"إن أهمية المواطن كين لا يمكن تقديرها. لقد أتاح عمق الميدان لأرسون ويلز أن يكمل الواقع فى استمراريته البصرية، فعمق الميدان يتيح عرض كل المشهد فى لقطة واحدة، وتبقى الكاميرا ثابتة. وأصبحت التأثيرات الدرامية، التى كان يتيحها المونتاج فى السابق، تنشأ الآن عبر الممثلين، أثناء ما يغيرون مكانهم فى داخل اللقطة الواحدة، كما يتم تصويرها".

وكما أن غرفث لم يخترع اللقطة الكبيرة، كذلك لم يخترع أرسون ويلز عمق الميدان، فالرعيل الأول فى السينما كانوا يستخدمونه أيضاً. وإذا ما بحثنا عن سلف لأرسون ويلز فلن يكون سوى رينوار، الذى يعترف أيضاً:"كلما تقدمت فى مهنتى، وجدت نفسى مضطراً لممارسة الإخراج عن طريق الذهاب بالكاميرا إلى عمق الصورة".

إن كل ثورة ويلز تنطلق من الاستخدام المنهجى لعمق الميدان غير المألوف قبله، فأثناء ما كانت عدسة الكاميرا الكلاسيكية تتوجه نحو الأماكن المختلفة، واحداً بعد الآخر، تتوجه الكاميرا عند ويلز بنفس الوضوح نحو مجموع مجال الرؤية للمشهد الدرامى. ولم يعد المونتاج يختار لنا الشىء، الذى علينا أن نشاهده ونفهم معناه الموجود قبلاً، إنما أصبح من يشاهد مضطراً، لأن يؤلّف الواقع المستمر، الذى تعكسه العدسة على الشاشة، والذى هو أشبه بمساحة اختيار المشهد الدرامى المعنى، وبذلك "يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة، هى أقرب من علاقته بالواقع". بعبارة أخرى إن اللقطة/ المشهد على طريقة عمق الميدان التى يقوم بها المخرج المعاصر، لا تتخلى عن المونتاج، إنما تدمج المونتاج فى تكويناته البصرية. ولهذا فإن عمق المجال ليس بدعة يبتدعها المصور كما يفعل فى استخدام مرشحات الضوء أو فى استعمال نوع معين فى أسلوب الإضاءة، لكنه إنجاز أساسى فى الإخراج، كما يرى بازان، "تقدم جدلى فى تاريخ اللغة السينماتوغرافية". وبهذا يسجل ظهور أرسون ويلز، بوضوح، بداية مرحلة جديدة فى الأفق السينمائى.

انشغل أرسون ويلز، قبل أن يبدأ تصوير فيلمه، بالتعرف على التقنية المستخدمة فى استوديوهات O.K.R، وأخذ يشاهد ويتعرف على أساليب وتقنيات التعبير فى أفلام فريتز لانغ ورينيه كلير وفرانك كابرا وكينغ فيدور، وبشكل رئيسى فى أفلام جون فورد، الذى اعترف به ويلز معلماً له باستمرار.

وساعد استعماله، بشكل مبتكر، لبعض هذه الأساليب، فى سرد حكاية شخصية لرجل الصحافة المليونير كين، بنية من السرد، يتداخل فيها الحاضر والماضى، كما يتداخل فيها الظاهر والمخفى، الحقيقة والكذب عبر البحث عن معنى كلمة، لفظها كين على فراش الموت: "روز بود- برعم الوردة" كرمز لحياته التى ودع فيها براءة طفولته الضائعة.

واستطاع ويلز فى النتيجة أن يصنع، بشكل عبقرى، ترسانة مليئة بإمكانات تعبير فنية، وضعت قواعد جديدة فى السرد السينمائى والمونتاجى: طرق مونتاج مكثفة، وتكوينات صور تعبيرية قوية وبنية درامية، لا ترتبط أحداثها فى تعاقب زمنى. ولعل

الإنجاز الكبير، الذى وقف عنده النقد وما يزال، هو ابتكار المونتاج الداخلى: أى استمرار زمن المشهد فى لقطة طويلة واحدة، عبر استخدام عدسة ذات زاوية منفرجة : عدسة ذات بعد بؤرى قصير، تساعد فى الحصول على تفاصيل حادة الوضوح فى عمق ميدان الصورة، كما تستطيع، فى نفس الوقت، تصوير الأشخاص بالعلاقة مع الوسط المحيط بهم بذات الوضوح. ويعود الفضل فى تحقيق ذلك إلى غريغ تولاند، مصور الفيلم العظيم، كما يراه ويلز، ويؤكده تاريخ السينما.

ما الذى حصل بعد ذلك؟

رُشح الفيلم لسبع جوائز أوسكار، لكنه حصل فقط على جائزة واحدة، هى جائزة الأوسكار لأحسن سيناريو أصلى. ولم يستطع الفيلم، بسبب فنيته المبتكرة وموضوعه الإشكالى، أن يحظى بالنجاح المطلوب عند الجمهور. والنتيجة: وضعت أمام ويلز صعوبات جمة فى إخراج كل أفلامه اللاحقة.

يقول ويلز: "من جملة الأفلام التى أخرجتها، أتحمل المسؤولية، بشكل كامل فقط، عن فيلم المواطن كين.. " بعد ذلك قضيت خمس سنوات من عمرى فى كتابة نصوص فيلمية لم تجد لها أى منتج. وضعت العراقيل فى وجهى، بهذا القدر أو ذاك، فى كل أفلامى الأخرى، وغالباً ما كانت الأفلام تسحب من يدى فى غرفة المونتاج"..

ويسوق ويلز أمثلة: "فى فيلم "الإمبرسيون الرائعون" توجد ثلاثة مشاهد، لم أتمكن من كتابتها ولا إخراجها، أما نهاية الفيلم فهى ليست منى، كذلك ليس منى المونتاج النهائى فى فيلم "السيدة من شنغهاى"، أما فى فيلم "السيد أركادين" فسار الوضع بشكل أسوأ من قبل،كذلك شوّه المنتجون فيلم "رحلة إلى الخوف" (..)"ورغم أنى أحس دائماً بالعزلة، لكنى فنان جيد، ولولا ذلك لما كان بوسعى الاستمرار. والفنان الجيد هنا محكوم عليه بالعزلة، وعليه أن يقبل بذلك، لأنه إذا لم يكن كذلك، فلن يكون أمره طبيعياً. وسبب هذه الحال، هو أن فن الفيلم، بغض النظر عن بعض المتغيرات الصغيرة، غير المؤثرة، لم يحصل فيه أى تطور منذ ٥٠ عاماً. "لقد أضعت عشرات السنين من حياتى وأنا أناضل من اجل حقى فى صنع الأشياء على طريقتى. وقاد ذلك إلى أن المنتجين ذوى التفكير التجارى دمروا الشكل السردى لحكاياتى".

ويضيف: "بدأت من القمة ولم أجد بعدها سوى النزول".

بعد إخراج فيلم "ماكبث" عن مسرحية شكسبير غادر ويلز إلى أوروبا وعمل فيها مدة ثمانى سنوات، عاد بعدها إلى هوليوود ليخرج فيلم "لمسة شر/ ١٩٥٨" الذى يعد أفضل عمل سينمائى حققه إلى جانب فيلم "المواطن كين".

## ٤. المواطن الملك

صدر كتاب ،أرسون ويلز وقصص حياته" فى لندن فى العام ٢٠٠٣ وترجمه عارف حديفة ونشر فى سلسلة الفن السابع (١٤٧) فى دمشق، المؤسسة العامة للسينما.

لفق أرسون ويلز أساطير عن نفسه وأجاز للآخرين أن يضيفوها إلى مخزونهم، وراح يرويها فى الإذاعة و المسرح وفى الأفلام وفى الحياة! وقبل وفاته كان ويلز قد صنع إعلاناً تجارياً لصنف من الخمر اليابانى، يقول فيه: ،مرحباً أنا أرسون ويلز أخرج أفلاماً وأمثل فيها، إن هدفنا هو الكمال". ويسأل الناقد: أكان ويلز صانع أفلام يهدف، حقاً، إلى الكمال؟ وأدى ويلز أدواراً أكثر من الجميع، لقد تعلم من شكسبير: كل واحد له ظل.. وأنت تستطيع أن تمنح الجميع ظلالاً.

فى ،المواطن كين" كان هناك أكثر من ويلز أُطلقوا من عقالهم، لكى يحلوا المسألة بالصراع. وكما كانت صحيفة بطله هيرتز تتصادم فيها قصص منشورة فى صفحات متباعدة، بنى أحداث فيلمه، دون أن يصنفها، تقليدياً، حسب تعاقبها الزمنى، فى ذلك الوقت كان التفكك سمة للحداثة: أكان فى فوضى الوعى الفرويدى أم فى فيزياء اينشتاين أم فى تكعيبية بيكاسو وبراك. حينما شاهد الناقد رونالد ريتشى، كمراهق، ،المواطن كين"، اعتَقدَ أن عارض الفيلم، غلبه النعاس وخلط أشرطة الفيلم بعضها ببعض، وأضاف إليها سهواً شريط مجلة الأخبار السينمائية!

يدور الفيلم حول رجل يؤله نفسه، ولكنه لا يستطيع أن يخلق شيئاً، لذلك يختار أن يمتلك كل شيء. لقد صنع ويلز فيلمه الأول العبقرى، وعانى طيلة حياته من إحساس مخيف، بأن أفضل ما قدمه قد أصبح خلفه. وكانت قصته، هى قصة فردوسنا المفقود، الذى لم يكن، فى الواقع، موجوداً.

بعد أن أبعد الطفل كين عن منزله قسراً تغور زلاجته فى أكوام الثلج، ببطء، يحميها البرد. وحينما ترمى فى النهاية فى محرقة القمامة، تنصهر كلمة ،روزبود" مثل ثلج يذوب. نهاية الأمر: يتساوى الجليد والنار!

لقد بنى ويلز عرشه فى هوليوود، وكان البعض يسميه ،الملك ويلز"، وحتى المخرج العظيم هيوستن وصفه: "من دون تاج كان ويلز مهيباً كالملك". وحينما طرد من عاصمة السينما، أصبح متخصصاً بأدوار لملوك يتخلون عن العرش! ملوك يخلعهم متمردون.

عالجت أفلام ويلز مشكلات عصية وتناقضات لا يمكن حلها: هل مات كين سعيداً أم نادماً، بينما كانت كرة الثلج تسقط من يده؟ هل يستحق فاوست اللعنة؟ هل ينبغى على

مارلو أن يقول الحقيقة عن كورتز؟ هل نجح أياغو بعد موت عطيل وديدمونة أم أخفق؟ يسأل سانشو بانزا دون كيشوت عن أسلافه، وهو ينظف جسده الهزيل ما قيمة مآثرهم بعد أن ماتوا جميعاً؟ يجيبه كيشوت: الأعمال العظيمة تمنح الرجال شيئاً من الخلود!

يقول ويلز: ,ما نتمناه، نحن الكذابين المحترفين، هو خدمة الحقيقة، لكن ما أخشاه أن تكون هذه الكلمة الطنانة هي الفن نفسه". لم يترك لنا أرسون ويلز إلا شظايا، يعيد سردها المؤلف، كقصص حياة، بنظرة فلسفية وثقافية ليست فقط عالية، إنما مليئة بالسحر والمتعة.

### ٥. جزيرة مهجورة أم منفى مسكون؟

تعرَّف المخرج المسرحي والسينمائي الكبير جوزيف لوزي شخصياً على برتولت بريشت في نيويورك وقطن معه في الشقة نفسها لشهور طويلة في عام ١٩٤٦ وكانت حكمة هيغل "الحقيقة ملموسة" ترافق دائماً بريشت في منفاه ويضعها على مكتبه. وغالباً ما كان يقول، إنه من غير الكافي معرفة ما نريد قوله، بل علينا أن نمتلك الحيلة والدهاء لقوله. ويقترح لوزي الاستعاضة عن كلمة حيلة أو دهاء بموهبة أو عقل أو فن.

حينما استدعي بريشت إلى واشنطن ليمثل أمام لجنة النشاط المعادي لأمريكا رافقه لوزي. وكانا يتناقشان طوال الرحلة حول الاستجواب المخيف الذي ينتظر بريشت في اليوم الثاني. وفي يوم آخر رافقه أيضاً إلى طائرته التي أقلته هرباً إلى سويسرا. ولم يعودا يلتقيان بعد هذا الوداع. وفي وقت متأخر كان لوزي من بين الأشخاص الذين شملتهم القائمة السوداء والذين منعوا من العمل ومن حماية القانون، بعد أن رفض كل منهم الإدلاء بشهاداته أمام لجنة تحقيق النشاط المعادي لأمريكا المكارثية.

كان شعار لوزي: " يتوجب على الذين يعتقدون أن الفن ليس له وظيفة اجتماعية، الذهاب إلى جزيرة مهجورة نموذجية، ولأنه لم يذهب إلى تلك الجزيرة، فقد اضطر للذهاب إلى المنفى.

كتبت دفاتر السينما الفرنسية في عام ١٩٦٣: "لوزي أولاً إنكليزي في أمريكا و أمريكي في انكلترا وهو الآن أوروبي مائة بالمائة". وعقب لوزي في عام ١٩٦٤ :"أعيش في أوروبا بشكل دائم بعد أن قضيت في انكلترا اثنى عشر عاما متتاليةً، أخرجت خلالها ضعف الأفلام التي أخرجتها خلال السنين الخمس التي عشتها في هوليوود. وأضاف في عام ١٩٧٧: "خلال ستة وعشرين عاماً قضيتها في الغربة، اشعر بأني أمريكي، لكني لم أجن

من هذا الوفاء أي فائدة بل العكس لم احظ سوى بالمتاعب، بينما قدمت لي إنكلترا وفرنسا وأوربا أكثر من وطني": حصل لوزي على ثلاث جوائز اوسكار فرنسية، سيزار والسعفة الذهبية في كان وحصل فيلم "الخادم١٩٦٣/" -سيناريو هارولد بينتر- في أمريكا على جائزة أفضل فيلم أجنبي. أما بريشت الذي عاني في المنفى فيكتب: "كنا نغيّر البلاد/أكثر من الأحذية"، وصمد حتى النهاية ليستطيع أن ينجح أولاً في تأسيس فرقته الشهيرة "برلينر أنسامبل" في برلين الشرقية وينشر مسرحه الملحمي الجديد الأكثر روعة في العالم.

بعد وفاة بريشت المبكر يكتب لوزي (نظرة المعلم الفن السابع/ ٨٠/ دمشق/ ٢٠٠٥) : "انظر إلى قناع موت بريشت الموضوع على مكتبي بسخرية، وأظنه الأقل موتاً بين الأموات الذين عرفتهم، فقناعه يشبهه عندما كان حياً. كان أكثر الناس معرفة بالمسرح وأكثر احترافاً من بين المحترفين. وتعلمُنا مسرحياته، مجتمعة، ذروة روح المسرح الذي يقوم بتجريد الواقع من كل ما يُزينّه، ليبتدعه من جديد. ويكتب لوزي عن التأثيرات التي مارسها بريشت على علاقته المباشرة بالسينما: "تجريد الواقع" و"تصعيد الواقع" و"إعادة بناء الواقع" بدقة، عن طريق انتقاء رموزه، لإظهار قيمته التامة وتزويد كل عين منفردة برؤية أوسع.

كانت رغبة الحياة لدى بريشت هدفه من النشاط الفني، لهذا دوّن في اورغانونه: "نعرف أن للبرابرة فنهم. لنصنع نحن فناً آخر".

### ٦. مسراتي كسينمائي

أمامنا كتابان عن المخرج مارتن سكورسيزي، أولهما من تأليف مارتن سكورسيزي نفسه، وترجمة الناقد فجر يعقوب، والثاني من تأليف الناقد إبراهيم العريس. والكتابان صدرا ضمن سلسلة الفن السابع عن المؤسسة العامة للسينما في دمشق. ولا شك أن ما يدفعنا للكتابة عنهما هو نوع من الفضول لمعرفة كيف يتناول المخرج ما يسميه "مسراتي كسينمائي"، وكيف يحاول ناقد عربي أن يكرس، لأول مرة في اللغة العربية كتاباً بأكمله لسيرة سينمائية لمخرج غير عربي، بات يحمل من سنوات، بجدارة، لقب "أكبر سينمائي أمريكي حي"، وهو يُكرم بشكل متواصل في كل مكان، وفي كل مهرجان، وكان آخر تكريم له هذه السنة في مهرجان دمشق، وربما كانت المناسبة وراء صدور الكتابين.

ويروى سكورسيزى كيف أن مُنتجة فيلمه "سائق التاكسى" لم تكن معجبة بالفيلم، مع إنه فاز بجائزة الأوسكار، وإن كاتب السيناريو بول شريدر ومصور الفيلم مايكل شابمان لم يطيقا الفيلم أيضاً! ويروى ذكرياته وتجاربه مع مخرجين كبار من أمثال كوبولا ودى بالما وسبيلبيرغ ولوكاس، كما يروى ذكرياته الطريفة عن أفلامه الأولى سائق التاكسى، ونيويورك، والثور الهائج. ويعترف بأنه لم يكن فى البداية مخرجاً حقيقياً، بسبب كسله، ولأنه أراد التوصل إلى شيئين فقط: أن يصور ما يمكن تصويره، وأن يحافظ على أسلوب بسيط فى تكويناته، لكنه أراد، بعد ذلك، أن ينتظم جيداً ليصبح مخرجا يصنع خصوصيته، بشكل حقيقى، وينشغل بإخراج موضوعات لا يؤلفها، ليرى إلى أى مدى يمكن أن يتبناها!

من الطرافة أن يتحدث سكورسيزى عن فيلم هتشكوك "تلفن م للقتل"، الذى سبق له أنْ شاهده حينما كان فى الـ١٢ من عمره، والذى يجده اليوم فيلماً رائعاً ودرساً بليغاً فى المونتاج، ويوصى طلابه دائماً بمشاهدته، والذى مازالت مشاهدته تسحره حتى اليوم. لقد علمه تكرار مشاهدته الكثيرة،وأثرت كثيراً فى أسلوب إخراجه فيلمه ،كازينو".

ما إن أشعر بالتعب، حتى أعود والفيلم وأنا أحس بالمتعة نفسها التى أحسها عندما استمع لموسيقى باخ، ودوما انصح طلاب السينما بتحليل أفلام هتشكوك إلى جانب أفلام فورد وأفلام ويلز، التى يعجبنى مونتاجها والتى أعيد اكتشافها، والتى طالما أحب إعادة توليفها فى أفلامى".

إضافة إلى ما يكتب سكورسيزى عن مسيرته ومسراته، فإن كتابه يضم جملة من المقابلات. وفى جوابه عن سؤال حول كتابه، الذى هو اشبه بقصة لذائقته الشخصية وقصة لهوليوود أيضاً، وبرأيه أن غرفث أعطى السينما الصامتة كل ما بوسعه، بينما أعطى ويلز للسينما الناطقة كل ما بوسعه.

أما عن كتابه فيقول: انطلقت فى هذا السفر من معايشتى الشخصية، وتحدثت عن الطريقة التى وصلت بها إلى هوليوود... ولا أتكلم هنا عن التنقل فى الفضاء بل عن وعى، بدا عندى مع مشاهدتى لفيلم "صراع تحت الشمس" لكينغ فيدور.

وقد أُجِّل عرض فيلم "عصابات نيويورك" لسكورسيزى، لأكثر من سنة، تخوفا من أن العنف فيه، لن يروق لجمهور أرعبته تفجيرات ١١ ايلول/سبتمبر فى عام٢٠٠١.

### ٧. روبين هود السينما

صدر كتاب عن المخرج البريطاني ريدلي سكوت- ترجمه عبد الله ميزر- في سلسلة الفن السابع، بمناسبة تنظيم تظاهرة خاصة في مهرجان دمشق السينمائي، يعرض فيها ١٤ فيلماً من أفلامه. وتتميز أفلام سكوت بالتقنيات والخدع السينمائية، التي يبتكرها من خبرته الطويلة في مجال تصميم الإعلان التليفزيوني، وهي التي قادته إلى عناية فائقة بالبصريات وإلى نزعة في خلق عوالم أسطورية، وابتكار سينما خيال علمي من نوع جديد، تتوجه لجمهور واسع. ومع النجاح الذي حققه، إلا انه لم يتوقف عند إخراج هذا النوع فقط، بل أخرج أيضاً أفلاماً واقعية وميلودرامية وبوليسية، مُحملة بالنقد الاجتماعي والسياسي.

يتمتع سكوت بطريقة ذكية في انتقاء الممثلين واستخدامهم في أدوار جعلتهم، بعد ظهورهم في أفلامه، يصبحون من النجوم المعبودين كهاريسون فورد وتوم كروز وبراد بيت... ويهتم سكوت كثيراً بنصوص أفلامه ويجد النص: "مخططاً للبناء، إن لم تملكه على الورق، فإن البناء لن يستقيم". وفي مسعاه لسرد حكايات جديدة أعتمد في أفلامه البصرية إما على الروايات: "المتبارزان" لجوزيف كونراد، و"عداء" لفيليب. ك. ديك، و"هانيبال" لتوماس هاريس هانيبال، أو على نسيج قصص مبنية من وقائع: "العاصفة" و"جي إي. جي" و"سقوط مروحية بلاك هوك"، أو على قصص مستعارة من ملاحم تاريخية: " فتح الفردوس" و"المصارع" و"مملكة الجنة" و"روبين هود".

لم يحقق فيلم "عداء١٩٨٢/" نجاحه التجاري إلا في العام ١٩٩٢ بعد أن أضيفت إليه مشاهد جديدة، ولقي الترحيب الذي يستحقه، واعتبرته واشنطون بوست، مثلاً، فيلماً رائعاً بكل المستويات، كما وجدته من أكثر الأفلام تاثيراً في تاريخ السينما الحديث! ونال سكوت عن فيلمه "المتبارزان١٩٧٧/" جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان. ونال فيلمه "المصارع٢٠٠٠/" خمس جوائز أوسكار: أفضل فيلم وأفضل ممثل(روسل كرو) وأفضل تصميم أزياء وصوت وتأثيرات بصرية وبلغ إجمالي إيراداته ٤٥٨ مليون دولار. كما نال فيلمه "سقوط مروحية بلاك هوك٢٠٠٢/" جائزة اوسكار لأفضل مونتاج وأفضل صوت.

إن فيلم "روبن هوود٢٠١٠/" هو الفيلم الخامس للممثل روسل كرو مع سكوت، والطريف مما يذكر انه تدرب على الأقواس والسهام لمدة أربعة أشهر ليتمكن من إصابة الهدف على بعد ٤٥ متراً! وبعد شهرين من عرضه في مختلف أنحاء العالم بلغت إيراداته ما يقارب ٣٠٢ مليون دولار، على عكس فيلمه "مملكة الجنة٢٠٠٥/" الذي عرض بنسخة

مختصرة فى الولايات المتحدة، لكن دون أن يحقق النجاح التجارى المطلوب، إذ بلغت إيراداته ٤٧ مليون دولار بينما بلغت ميزانية إنتاجه ١٣٠ مليون دولار، وعزا سكوت فشل الفيلم فى الولايات المتحدة إلى الإعلانات التى قدمته كفيلم مغامرة مع قصة حب رومانسية، مما غيب كونه فيلماً يتعرض للمعتقدات الدينية إضافة إلى آن نسخته التى عرضت كانت نسخة مختصرة حذف منها ٤٥ دقيقة. غير انه حظى بنجاح كبير فى أوروبا وفى بعض البلدان العربية، وبلغت إيراداته ما يقارب ٢١٢ مليون دولار.

ويروى الفيلم قصة الحروب الصليبية فى القرن الثانى عشر وتحرير صلاح الدين الإيوبى للقدس، وقد صوره فى الصحراء المغربية، التى تم فيها بناء ديكور مدينة القدس. وأثنت جريدة نيويورك تايمز على أداء الممثل السورى غسان مسعود فى دور صلاح الدين. ونجح الفيلم فى مصر بسبب مشاركة الممثل المصرى خالد النبوى، وفى بيروت صفق الجمهور بشدة لمشهد صلاح الدين وهو يحمل الصليب باحترام بعد سقوطه أثناء الحصار!

# الفصل العاشر

## ١. أفلامي هي أولادي

على هامش فعاليات مهرجان أبو ظبي السينمائي ٢٠١٠ أصدر مشروع "كلمة" لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كتاباً وحيداً عن السينما بعنوان "كيف تصنع فيلماً؟"، للمخرج فلليني – ترجمة ناجي رزق وسهيلة طيبة– ومع أن الهدف من إصدار الكتاب هو إغناء المكتبة السينمائية العربية بكتاب مهم ومفيد، إلا ان الكتاب سبق أنْ أصدرته مؤسسة السينما في دمشق في سلسلة الفن السابع (٥٣) مع مجموعة كبيرة من كتب سينمائية أخرى، بمناسبة انعقاد مهرجان دمشق السينمائي في تشرين الأول من العام ٢٠٠١. والسؤال: ألم يكن من الأفضل لو اختار المشروع كتاباً آخر، يتكلف ترجمته ونشره دون أن يختار كتاباً مُترجماً؟

نحب أن ننوه، بهذه المناسبة، إلى أن سلسلة "الفن السابع" أصدرت مجموعة كتب وسيناريوهات عديدة لفلليني منها كتاب "روما١٩٩١/" – ترجمة نبيل الدبس– وكتاب "أنا فلليني١٩٩٩/" – ترجمة عارف حديفة– وسيناريو "الحياة.الحلوة/ ٢٠٠١" وسيناريو "المتسكعون/ ٢٠٠٩ – ترجمة إيليا قمجيني، إضافة إلى كتاب "جنجر وفريد٢٠٠١/"– ترجمة فجر يعقوب– أصدرته دار كنعان.

معروف أن المخرج الأسطورة فلليني، حقق بعضاً من أفلامه للتليفزيون، وتحدث في كتابيه "كيف اصنع فيلماً" و"أنا فلليني" حول تجربته السينمائية في التليفزيون: "التليفزيون

يراهن على الكلمة أكثر مما يراهن على الصورة" وهو بالنسبة له ليس سوى محاولة أخرى لممارسة السينما: "أنا أحب أن أخلق صوراً ليس غير" رغم أن التعبير فى السينما يستند إلى الصورة، التى هى ليست مستحبة فى التليفزيون: "الصورة المُتلفزة لها قيمة إيضاحية ولا قيمة تعبيرية". وبالنسبة لفلليني، الذى يؤمن بالتعبير وليس بالإعلام، فإن التليفزيون يضع أمامه حدوداً مغلقة. لهذا يعدُّ تجربته الأولى فى فيلم "المهرجون/ ١٩٧٠" خطأً، واعتقد، وقتئذ، أنه سيحاول، إن سنحت له الفرصة، أن يُجرب طريقة مختلفة تماماً.

"الأفلام التى تصنع لشاشة التليفزيون، لا تحتاج إلى المُشاهد الذى يقرر الذهاب إلى السينما ليشاهدها". فجمهور التليفزيون لا يفضل أن يخرج من البيت ليذهب إلى السينما، إنما يفضل أن تزوره السينما فى بيته وأن تسليه وتثير انتباهه، أثناء ما يكون مشغولاً بأمور بيته. فهو سيد التليفزيون، يتفرج على هواه، يُغيّر القناة كما يحلو له أو يطفئ الجهاز ويستطيع إن أراد، أن يلقى بجهاز التليفزيون من النافذة!

مناخ السينما مناخ مختلف تماماً، و طقوس المشاهدة طقوس مقدسة تماماً: مجموعة من الناس يجتمعون فى صالة، وعندما تضاء الشاشة يروى لهم المخرج حكايته. هذا الشرط لا وجود له ولا يتوفر فى التليفزيون: "إن ما يُعمل للتليفزيون لا يمكن أن يتصف بالسحر الذى تتصف به السينما". ومع ان فلليني يفتخر بما عمله من أفلام تلفزيونية، إلا أنه لا يعدُّها امتداداً له كما هو الحال مع أفلامه السينمائية: أفلامى السينمائية هى أولادى، أما أفلامى التليفزيونية فهى أشبه بأبناء الإخوة والأخوات".

أخيراً يرى فلليني إمكانات للتليفزيون غير محدودة، لكنه يجد العيب فى الناس الذين يعدون البرامج وفى الناس الذى يشاهدون برامجه.

## ٢. عرفت فقط، ما سوف لن أكونه

فى سلسلة من الكتب، تُعنى خصوصاً باللقاءات المطولة مع المفكرين والعلماء، وقع الاختيار على فدريكو فلليني، كأول فنان سينمائى لهذه السلسلة، وكان قد بلغ حينئذ الرابعة والستين، على أن يقوم الناقد الإيطالى جيوفانى جرازينى بإجراء اللقاء معه. ترجم الكتاب إلى اللغة العربية الناقد السينمائى أمين صالح، وقد سبق له أن ترجم، ترجمةً مدهشةً، كتاب فوغل " السينما التدميرية" وصدر الكتاب هذا العام بعنوان "حوار مع فلليني" ضمن سلسلة "كراسات السينما"، التى تصدر عن "مسابقة أفلام من الإمارات" فى أبو ظبى.

في بداية الحوار، يشم فلليني رائحة الشيخوخة ويستعيد قول سيمون دي بوفوار: "الشيخوخة تمسك بك على نحو مباغت" ويعقب: "لو تسنى لي أن ارسم صورة رجل في سني، لجعلت الممثل يسير مطأطئ الرأس، منحني الكتفين، يسعل وينظر بعينين نصف مغمضتين، ويضع يداً مرتجفة على إذنه"؟

يحاول فلليني في الحوار أن يرسم صورة مفصلة لسيرته الذاتية، ويذكر أنها ليست دراماتيكية، وأنه استطاع تفريغ ذكرياته كلها في أفلامه. وهو إذ يتحدث عن بداية طموحه في البحث عن مكان له في الحياة، يستعير قول الفيلسوف الصيني لاو تسي: "عرفت فقط ما لن أكونه". ويوضح كيف طلب منه روسيلليني، بعد نجاح فيلم "روما مدينة مفتوحة"، أن يعود ليشاركه في كتابة فيلمه التالي "بايزا"، وكيف اكتشف وقتئذ أنه على السينمائي أن يحقق فيلمه، كما يفعل الروائي أو الرسام، لأن الفيلم، طريقة فنية مستقلة وسحرية في التعبير عن الحياة، فالسينما ليست بحاجة إلى الأدب، ما تحتاجه السينما فقط كتّاب للسيناريو، ويصف عملية تحويل الأدب إلى السينما، بأنه أمر شديد البشاعة.

أعجب فلليني بالممثلين الهزليين، لأنهم، بنظره، هبة الله إلى البشرية، ويرى فيهم إسلافه الروحيين، ويعدد منهم بستر كيتون، يحبه أكثر من العظيم شابلن، كما يحب الثنائي لوريل وهاردي، لكنه يرى أن إعجابه بالإخوة ماركس عصف برأسه وفجر عقله. ويضيف، أيضاً، إلى أسلافه الروحيين ديكنز، ادغار آلان بو وجول فيرن وجورج سيمنون وهوميروس. ويعترف، خجلاً، أنه لم يشاهد كلاسيكيات السينما، لا أفلام مورناو ولا أفلام دراير ولا حتى أفلام إيزنشتين؟ غير أن هناك سينمائيين، منحوه البهجة والمتعة، وجعلوه يصدق كل ما يقولون، ومن هؤلاء كيراساوا بيرغمان وفورد. كذلك يحب فلليني، كوبريك وويلز وهيوستون ولوزي وتروفو، وبونويل، الذي فتنه فيلمه العظيم "سحر البرجوازية الخفي".

يتحدث فلليني عن الناس، الذين يحيطون به في الاستديو، فيشعر بأنهم متطفلون وغرباء، لكن الصورة تختلف، حينما يختلي بفيلمه في المونتاج، عندئذ تصبح علاقته بالفيلم سرية وشخصية: "يبدأ الفيلم ينظر إليّ مباشرة أثناء ما يتنفس ويتحرك".

يتوقف فلليني بحميمية عند حديثه عن الموسيقي نينو روتا، صاحب المخيّلة الهندسية والرؤى الموسيقية المبتكرة، الذي ألف موسيقى أغلب أفلامه، والذي استطاع، بقدرته الموسيقية المبدعة، أن يجعل فلليني يشعر، كما لو أنه هو الذي ألف موسيقى أفلامه.

### ٢. تكبير صورة الواقع

ترك أنطونيوني إيطاليا إلى إنجلترا فى عام ١٩٦٦ لتصوير أول فيلم له غير إيطالى، باللغة الإنجليزية Blow Up الذى أنتجته مترو غولدين ماير. وكان حينئذٍ يمر بعد فيلم «الصحراء الحمراء»، بفترة يصعب التنبؤ فيها بالمسار الذى سيتبعه فى أفلامه المقبلة، خصوصاً أن النقاد وجدوا أنه وصل إلى نهاية مسدودة فى تنويعاته على موضوع واحد: الشعور بضياع شخصياته فى عالمها النفسى. غير أن فيلمه الإنجليزى تكبير الصورة، جاء أشبه بانحراف جذرى عن أسلوب كل أفلامه السابقة، أكان ذلك على مستوى المعالجة البصرية أو على مستوى نوعية الموضوع، وبعد النجاح الهائل الذى حققه الفيلم - حاز السعفة الذهبية فى مهرجان كان ١٩٦٧ - حصل أنطونيونى على عقد لإنتاج فيلمه الثانى «نقطة زابريسكى» فى الولايات المتحدة، الذى عالج فيه الحلم الأمريكى فى عالم الاستهلاك المتوحش.

بطل فيلم «تكبير» مصور فوتوغرافى، يخامره الشك فى مضمون صورة، يكتشف وهو يقوم بتكبيرها، أنه كان شاهداً على جريمة قتل لم يرها فى الواقع، وحينما يذهب فى الليل إلى موقع الجريمة، يرى الجثة، لكنه حينما يذهب مرة ثانية فى النهار، يجد أن الجثة اختفت. موضوع القصة، العلاقة بين الاستنساخ والواقع، بين الوهم والحقيقة، وتبدو آلة التصوير، كناقل أمين للحقيقة، مضللة وغير معصومة عن الخطأ. من هنا يحاول أنطونيونى أن يضع عملية إعادة تشكيل الواقع بصورته المجردة، فى الفن، أمام التساؤل، فالفيلم يُعنى بالبحث عن شىء لا يتم العثور عليه أبداً. وحينما يعتقد المصور أنه تصاهر مع الواقع، بوساطة كاميرته، يكتشف بأن الواقع يخونه، وبأنه لم ير فى الواقع سوى ظاهره فقط، ولا يرى فيه سوى عالم من الأشباح. فى البداية، يرى بعينيه ما لا يحدث فى الواقع، وفى النهاية يسمع بأذنيه ما لا وجود له فى الواقع.

إذا ما تذكرنا فيلم هتشكوك «النافذة الخلفية»، الذى هو، أيضاً، أشبه برؤية سينماتوغرافية لرؤية فوتوغرافية، فيمكن أن نجد «تكبير» أشبه بمزيج من سينما هتشكوك وسينما أنطونيونى. غير أن أنطونيونى يذهب أبعد: إنه يبحث فى قدرة الصورة على التعبير عن صورة الواقع، ويجد أن الفيلم، كعمل فنى، يركز على جزء من صورة الواقع، وحينما يكبر صورته، يبعد أنظارنا عن الواقع الحقيقى، لأن الحقيقة، لا تكمن فى الهدف ببساطة، إنما تكمن فى الطريقة الحقيقية التى يتبعها المرء للوصول إلى الهدف.

يرى لوتمان أن التحليل السينمائي لصور، التقطت مصادفةً، تكشف وجود جريمة قتل، لكن حينما يزعزع التحليل السيميائي للعالم الإيمان الأعمى بمصداقية الوقائع، فإنه يفتح الطريق أمام الفنان لبلوغ الحقيقة السينمائية. لقد بدأ العالم القائم على الثقة المطلقة بالوقائع التجريبية، يتزعزع تحت تأثير علوم القرن العشرين، ولم يعد يستند إلى الشعور بالطمأنينة والسعادة الاجتماعية، الذي كان يشكل القاعدة السيكولوجية لعصر الفلسفة الوضعية. على هذا لم تعدّ مهمة المؤرخ وعالم الجريمة تقوم على إعادة تشكيل الواقع استناداً إلى الوثيقة، إنما أصبحت مهمتهما الحقيقية تأويل الواقع، بمساعدة الوثيقة، فليس من الصعب نقل صور الحياة، الصعب هو حل رموز الصور التي تنقل الحياة.

## ٤. لون الطبيعة أم لون السينما

في فترة السينما الصامتة كانت تتم صباغة الفيلم باللون الأحمر أينما كان هناك مشهد حريق، ويصبغ باللون الأزرق أينما كان هناك مشهد ليلي.

ومنذ البداية عُدّت الألوان عنصراً فنياً في تركيبة الفيلم، لقدرتها على ربط علاقات، وإضافة معانٍ، وإثارة مشاعر. فالألوان رموز متعارف عليها، تقترن بحالات نفسية أو اجتماعية: الأزرق يقترن بالحزن، والبني بالإحباط، والأحمر بالمأساة، والأخضر بالحسد، والأصفر بالغيرة أو بالبذخ. رموز تشع بالفرح، وأخرى بالحزن، بعضها يوتّر، وبعضها يهدّئ.

يكتب إيزنشتين: "جذبتني الألوان في السينما منذ أن شاهدت أحد أول الأفلام الملونة "جنيات ميليه" وقد لوّن يدوياً، ويحكي عن "مملكة تحت الماء" يختبئ فيها مقاتلون بين فُكوك حيتان خُضر، وهم يحملون دروعاً ذهبية لامعة. ومن زبد البحر تخرج حيتان زرق ووردية اللون".

وربما أخذ إيزنشتين من هنا تجربته الأولى في استخدام اللون، عندما قام بتلوين علم "المدرعة بوتيومكين" باللون الأحمر بيده. السينمائي المبدع لا يعتمد في رموز الألوان التي يستخدمها على دلالاتها الشائعة، إنما ينطلق منها، ليحقق ألوانه، وفقاً لمعالجة أسلوبية خاصة بفكرته الفنية.

ويعرف تاريخ السينما محاولتين، جرى فيهما استخدام اللون، من وجهة "نظر ذاتية" صرفة، وبأسلوب مبتكر، للتعبير عن حالة إنسان نفسية وذهنية. يخبرنا أنطونيوني، الذي أخرج فيلمه الملون الأول "الصحراء الحمراء"(١٩٦٤) في وقت متأخر، كيف ولد اللون عنده

مع ولادة الفيلم: فبطلة فيلمه امرأة تعاني مرضاً عصابياً وتخرج في سلوكها عن حدود المنطق، لهذا يتبعها الفيلم ويذهب فى استعمال ألوانه من وجهة نظرها، ويعبّر عن الواقع بألوان مبتكرة لا تُشاهد فى الطبيعة إطلاقاً.

يقول أنطونيونى عن فيلمه "الصحراء الحمراء": لقد أخرجت حتى الآن تسعة أفلام وجزءاً من فيلم محاولة انتحار، فى فيلم "حب فى المدينة" لنقل عشرة أفلام خلال خمسة عشر عاماً بالأبيض والأسود. أما فى الصحراء الحمراء فلم يتملكنى الشك أبداً فى ضرورة استعمال اللون، كما أننى لا أعتقد أنه من قبيل المصادفة إذا كان مخرجون آخرون مثل بيرغمان ودراير وفيلليني ورينيه قد شعروا بنفس الحاجة إلى اللون وبوقت واحد تقريباً، بعد أن ظلوا مخلصين للأسود والأبيض. فى اعتقادى أن السبب هو التالي: إن للون فى حياتنا اليومية الراهنة معنى ووظيفة لم يكن يحملها بالأمس. وأنا على ثقة بأن أفلام الأسود والأبيض ستصبح عما قريب من ضمن متاع المتاحف. هذا الفيلم هو أقل أفلامى تعلقاً بحياتى الشخصية، وهو الفيلم الذى أصررت فيه على إبقاء عيونى موجهة نحو الخارج. لقد سردت الحبكة وكأننى أراها تحدث أمام عينى، فإذا ما ترسب فيه مع ذلك شيء من حياتى الخاصة فذلك ما يمكن رؤيته بدقة فى اللون. لقد كانت الألوان تثير حماستى دوماً. لقد حاولت فى فيلمى هذا بالطبع أن أضع الألوان التى تتناسب مع ذوقى الخاص. ولا يمكن أن أتصرف بغير هذا الشكل. غير أن الخطة مع الأسف لم تنجح دوماً. إن الصعوبات التى تواجهنا فى الأبيض والأسود تبدو كأنها تضاعفت ثلاث مرات مع اللون. ومع ذلك فإن استعمال اللون تجربة تثير الحماسة. يكفى أن تنسى اللون مباشرة وتهتم بالحبكة إننى متأكد أن أفضل نتيجة نصل إليها هى عندما يتوقف الجمهور عن إدراك اللون كشيء قائم بذاته، ويتقبله باعتباره مادة أساسية فى تصوير العقدة.

لماذا هذا العنوان (الصحراء الحمراء)؟ لقد طُرح عليّ هذا السؤال كثيراً فى الأشهر الماضية. فى البداية فكرت فى عنوان "سماء زرقاء وخضراء" لكن هذا العنوان بدا لى شديد الصلة بحدث اللون. ولذلك فضلت (الصحراء الحمراء). إن هذا التفسير أبسط مما قد يُخيّل للآخرين، كما أنه يمكن أن يشرح أفلاماً أخرى لم يعد يناقض فيها أحد. فهذه العناوين عبارة عن تعاريف حدسية لا تدرك قيمتها إلا بعد انتهاء العرض. كما أنى آمل أن ينظر إلى هذه الصور وكأنها مدخل بسيط إلى فيلم لعله يجب أن يُحَسّ أكثر من أن يُفهم. لا صعوبة فيه ولا غموض. وعلى كل حال، فليس ثمة ما هو أكثر صعوبة أو أكثر غموضاً من الحياة التى نحياها جميعاً.

### ٥. في الصحراء أرسم قصة من البحر

لعل محبي أنطونيوني، من عشاق السينما والنقاد، لا يعرفون أنه مارس النقد السينمائي والترجمة، وكتب القصص القصيرة والسيناريوهات، كما مارس الرسم. وهو حينما يتحدث عن نفسه، في كتابه "بناء الرؤية" -الفن السابع (٢٨) ترجمة: ابيّة الحمزاوي- في مقابلات ومحاضرات عدة، نكتشف معرفته الغنية بالأدب والشعر والرسم والفلسفة والعلوم، مع أنه ينطلق، في أعماله السينمائية ـ دائماً ـ من فكرة فيلمه وأسلوبه الذي يستدعي تقنياته وحلوله الجمالية: "بالنسبة لي يولد الفيلم كما تولد القصيدة عند الشاعر. الشيء نفسه يحدث، في ما يتعلق الأمر بالسينما، كل ما نقرؤه ونسمعه ونفكر فيه ونراه ينطبع في ذاكرتنا في شكل صور محسوسة تولد القصص منها".

بالنسبة لي يولد الفيلم كما تولد القصيدة عند الشاعر. لا أريد أن أتظاهر بأنني شاعر، ولكني أرغب بإجراء قياس على الشعر. يتأثر الذهن بكلمات وصور ومفاهيم، تختلط وتنصهر معا لتشكل شعراً. وأعتقد أن الشيء نفسه يحدث فيما يتعلق بالسينما. كل ما نقرؤه ونسمعه ونفكر به ونراه ينطبع في ذاكرتنا بشكل صور محسوسة وتولد القصص من هذه الصور.

هل انتهت الواقعية الجديدة؟

ليس تماماً، فالواقعية الجديدة لمرحلة ما بعد الحرب، حين كان الواقع حاضراً بقوة، ركزت على العلاقة بين مواقف الشخصيات. بالنسبة لي لم يعد مهماً أن نفحص العلاقة بين الفرد ومحيطه، إنما نفحص الفرد في حد ذاته ونسبر أغواره ومشاعره. إن عملي أشبه بالتنقيب والبحث بين مواد عصرنا القاحلة المجدبة، وأنا مقتنع بأنك إذا أردت أن تعبر عن عالمك الشعري، فعليك أن تتجاوز الواقع. لا أدري ما إن كان اهتمامي بالسينما يتركز على المشاعر أكثر من أشياء أخرى أكثر جدية، مثل الحرب والفاشية ومشكلاتنا الاجتماعية. هناك أوقات يكون تجاهل بعض الموضوعات فيها عاراً على الإنسان الذكي، لأن ذكاءً يغيب عن أرض الواقع، في الأوقات العصيبة، هو أمر يحمل تناقضاً يمس الذكاء ذاته. "إذا أردت أن تفهم الحياة، حسب كيركغارد، فانظر إلى الماضي، وإذا أردت أن تعيش الحياة، فانظر إلى المستقبل". أعتقد أني اكتشفت الواقعية الجديدة بطريقتي الخاصة.

النقد الذي كتب عن أفلامي غالباً ما كان متضارباً وغير دقيق، حتى ولو كان إيجابياً، مما سبب لي شيئاً من الغضب والاستياء، ليس من الذين كتبوه، إنما من نفسي أيضاً، لأني لم أكن واضحاً ومقنعاً أو ملهماً بما يكفي، لأن القضية تكمن في شيء آخر هو

استقلالية الفيلم وصلاحيته، لذا فالنقاد ـ حتى أفضلهم ـ وهم يصرون على مقارنة الفيلم بحكايته، يخاطرون بأن يضلّوا الطريق. وجد النقاد الفرنسيون فى فيلمى "الصرخة"، شكلاً جديداً، أطلقوا عليه اسم "الواقعية الجديدة الداخلية". رولان بارت، صديقى الحميم، كتب موضوعاً قصيراً هو أفضل ما كتب عنى إطلاقاً "إن عملية الإرهاب هذه لها اسم عام ألا وهو الواقعية. كذلك عندما تقول (أشعر بحاجتى إلى التعبير عن الواقع عبر مفردات لا تكون بالكامل واقعية)، فإنك تشهد بهذا على شعور صحيح فى ما يتعلق بالمعنى، إن جدلية كهذه تمنح أفلامك رهافة كبيرة، يكمن فنك فى تركك الطريق مفتوحاً أمام المعنى، وهو طريق غامض، بحكم تدقيقك، بهذا تنجز بدقة مهمة الفنان الذى يتطلع إليه عصرنا، لا عقائدياً ولا مجرداً من المعنى".

إن مساهمتى بتكوين لغة سينمائية هى مسألة تخص نقاد الغد، فى حال أفلامى استمرت كفنٍ وقاومت عاتيات الزمن. أنا أرى دائماً بالألوان، والمرات النادرة التى أحلم فيها أحلم بالألوان. الصورة هى الواقع، والألوان هى القصة، لست رساماً بل سينمائى يرسم، حينما أكون فى الصحراء أرسم قصة عن البحر.

## ٦ . تهم ملّفقة

تأثر بازولينى فى صباه بالشاعر رامبو، وتمنى أن يبحث، مثله، عن جميع أشكال الحب والألم والجنون. ولعله لهذا أصبح فى حياته، ومماته، أكثر الشخصيات إثارة للجدل، وأخذ يحتل مكانة فى الحياة الإيطالية الثقافية، يمكن مقارنتها مع مكانة سارتر فى فرنسا.

تابع بازولينى دراسة تاريخ الفن والأدب، وحينما انتقل إلى فريولى، دفعه اطلاعه على نضال الفلاحين إلى الاقتراب من الماركسية. وبدت حياته مع نهاية الحرب أكثر مأسوية، بسبب مقتل أخيه الصغير وحزن والدته وعودة والده الفاشى، منكسراً، من السجن. ومع أنه انضم فى عام ١٩٤٧رسمياً إلى الحزب الشيوعى، إلا أنه وضع لأسباب أدبية بحتة، منذ البداية، ميل الحزب للحكم على الأدب، من وجهة نظر سياسية، موضع التساؤل: ,لأن أولئك الذين مع اليسار فى الأدب، ليسوا دائماً معه فى السياسة"!

وفى عام ١٩٤٨ اتهمه مناوئوه، جهاراً، بأفعال فاحشة علنية. ودفعوا باتهامه إلى القضاء، وقادت محاكمته إلى نقض التهمة ضده، لعدم كفاية الأدلة، لكن الضرر لاحقه، منع من التعليم وطرد من الحزب، وجاء رده على الطرد مؤثراً: ,لم يدهشنى غدر الديمقراطيين الشيطانى، غير أن لا إنسانيتكم تصيبنى بالدهشة، لكنى مع ذلك سأبقى

شيوعياً". فضّل بازوليني غرامشي على ماركس، ولعبت أفكاره "دوراً أساسيا في تكويني... وكان لأصدائها في داخلي تأثير حاسم".

انتهت سيرة بازوليني، دائماً، بالتوحد مع الأدب، وحققت له مجموعته الشعرية "رماد غرامشي" وروايتاه "أبناء الحياة" ١٩٥٥ و"حياة عنيفة" ١٩٥٩ النجاح، الذي كان يسعى إليه، لكن الفضيحة لازمته حتى في نجاحه، فقد عُدّت روايته الأولى، أنها من الأعمال الفاضحة. وأتاحت روايته الأولى له فرصة المشاركة في كتابة السيناريوهات. وعمل مع فليني في سيناريو "ليالي كابيريا" ثم كتب سيناريو عن روايته الأولى لبولونيني. وفي عام ١٩٦٢ تم تفليم روايته الثانية.

تأثر بازوليني في "اكاتونه" و"ماما روما - بطولة آنا منياني" بالواقعية الجديدة، بعيدا عن سمتها العاطفية، وشارك روسلليني وغودار وغريغوريتي في إخراج واحدة من قصصه الأربع في فيلم "روغوباغ" الذي جمع عنوانه، حروف أسماء مخرجيه الأولى، لكنه مُنع في إيطاليا، وحُكم عليه بتهمة التعدي على الدين لمدة أربعة أشهر مع إيقاف التنفيذ.

إضافة إلى أفلامه "المسيح" و"أوديب ملكاً" و"ميديا"، أخرج فيلمه الشاعري "طيور كبيرة، طيور صغيرة" الذي يُعد نقطة تحوّل في أسلوبه السردي. بعد ذلك سارت أفلامه في اتجاهين، أولهما: حكايات من الأدب: "ديكاميرون" و"ألف ليلة وليلة" و"حكايات كانتربري" الذي نال جائزة الدب الذهبي في برلين، وثانيهما: أدب مؤلف خيالي ومبتكر: "حظيرة الخنازير" و"نظرية" و"سادوم-١٩٧٥" الذي أثار فضيحة حادة، بسبب مشاهده الجنسية والسادية، ولم يسمح بعرضه إلا في بعض البلدان.

بعد مقتله الوحشي، كُتب تقرير رسمي يذكر، بالتفصيل، أن التهم غير الأخلاقية، التي لاحقت كتبه وأفلامه، والتي وصل عددها إلى ٣٣ تهمة، تهم ملفقة ولا إثبات عليها مطلقاً. ولعله كان في مقتله يردد مع رامبو: وحيداً، محاصراً بماضيّ أتململ لأفك حصاري منه، أطلقت كل القوى الشيطانية، وتحديت الأخلاق وأشكال العبودية.

## ٧. أشباح وأطياف

لعل التشابه بين إنغمار بيرغمان وارسون ويلز مسألة تثير الاستغراب! فإذا ما أخذنا فيلم "الفراولة البرية" لبيرغمان وفيلم "المواطن كين" لويلز، فأين سنجد الصلة الفنية في معالجة الموضوع المتشابه عند الاثنين؟ البحث عن الطفولة الضائعة!

يقود البحث عن الطفولة المفقودة، للوهلة الأولى، إلى التطابق في اختيار طريقة المعالجة، وقد يشكل، أصلاً، امتلاك التعبير السينمائي، لدرجة يأتي التأكيد فيها غالبا،

عندما يُذكر الفيلمان، انطلاقاً من خاصية الفيلم كفن، لكن يوجد، عند المقارنة بين الفيلمين، فارق مهم، فبيرغمان، عل العكس من ويلز، يذهب أبعد في بحثه السينمائي عن الطفولة: تشخيص حالة الأنانية! لا يخاطب بيرغمان المتفرج ذهنياً، كما يفعل ويلز، إنما يخاطبه وجدانياً. يؤخذ على بيرغمان رومانسيته، من هنا يأتي السؤال حول تشكيل وتميّز جمالية أفلامه، وتأثيرها على الوعي المتغيِّر لجمهور المشاهدين.

إن دفع المتفرج إلى المشاركة في طريقة تفكير وتأويل متعددة هو خيار شرعي. غير أن بيرغمان يذهب في طريق آخر: طريق ينتج من فهمه للفيلم كوسيلة للتأثير على الوجدان، فهو يراهن على الإيهام، الذي بوسعه تحريك الإدراك، بوساطة تغيير الحالة الدرامية بطريقة نادراً ما تكون متفائلة.

يكتب بيرغمان : في "الفراولة البرية" يتعانق الواقع مع الذكريات، مع أحلام اليقظة وأحلام النوم"(..) " انظر إلى هذه الأحلام على أنها امتداد للواقع، وبالتالي على أنها سلسلة من مواقف وأحداث واقعية، تقع للبطل الرئيسي في فترة مهمة من حياته".

يتبع بيرغمان في تأثيره المحسوب بدقة، دراماتورغية مسرحية، ليست هي دراميـة "أرسطو" ولا طريقة ملحمية أقل "بريشت"! إنما هي دراميـة شتريندبيرغ وأبسن: التداخل بين تماهي المتفرج الوجداني مع مواقف إنسانية، والحفاظ، نسبياً، على "مسافة" تنتج من نزع البديهي عن المواقف وإثارة الاندهاش حولها. فمع أن الإنسان يبدو عند بيرغمان، مجهولاً، كقاعدة، لكنه يبدو، أيضاً، منخرطاً في تناقضات معروفة.

"اكتشفت أن الفيلم لا يتأثر سلباً من جراء تحطيم الإيهام بالواقع، أي إرغام المتفرجين على الانسياق وراء الوهم، بدافع وضعهم بعدئذ وجهاً لوجه أمام آلة العرض: إيقاظ الجمهور، من جهة، وحمله على الدخول، من جهة أخرى، في عالم الإيهام الدرامي"(...) "إن التصوير بالنسبة إليّ هو وهم مُكون من تفاصيل وانعكاس لواقع، كلما عشته مدة أطول، بدا لي وهمياً أكثر".

إن تجريد العالم الفني الذي يصنعه بيرغمان، إضافة إلى رصد شخصياته في تفاصيل الخاص، يبرهن على قوته العظيمة، فهو إذ ينفُذ، فنياً، بنظره إلى عمق الخاص، فإنه يصل، في نفس الوقت، إلى العام: تفجير نوع من علاقات اجتماعية أوسع، يكون أشبه بـ"حالة" تعبير عن شروط اجتماعية أرحب! "الحقيقة أني أعيش دائماً وباستمرار في طفولتي، كما أني اسكن باستمرار في حلمي، ومنه أقوم أحياناً بزياراتي للواقع"!

يختتم بيرغمان كتابه "صور" بهذه العبارة: "صعب التفريق بين ما كان ثمرة الخيال وما

يُعد، ببعض الجهد، واقعياً. ربما تمكنت من إجبار الواقع على البقاء واقعياً، ولكن كانت هناك الأشباح والأطياف. لماذا كانت تلزمني؟ وماذا عن الحكايات؟ هل هي حقاً واقعية؟

## ٨ . الطريقة البيرغمانية

في العام ١٩٨٣ ودع بيرغمان جمهوره أخيراً في مهرجان البندقية مع فيلم "فاني والكساندر": "بمجرد اعتزالي أصبحت مأمون الجانب، ومضيت أتجول في طريق كواليس الذاكرة المغمورة بضياء عذب. وأصبح عندئذ ضرورياً، أن أرى أفلامي وان أشاهد على مدى عام نتاجي خلال أربعين سنة. حينئذ وجد بيرغمان نفسه في مواجهة عنيفة مع واقع أفلامه، التي حينما لا يصنعها كما يقول: "لا يعود لي وجود".

كان بيرغمان يعيش في الحقيقة طفولته، ويسكن باستمرار في حلمه. ويبدو انه من الصعب التفريق بين ما هو عنده ثمرة الخيال وما هو عنده ثمرة الواقع. لكن كانت هناك أشباح حكاياته وأطيافها وهو يتساءل في شيخوخته عما إذا كانت حكاياه واقعية؟

كان ولع بيرغمان شديداً بتصوير الأحلام، لأنها تثير في نفوس شخصياته من المشاعر أكثر مما تفعل الأحداث. كما أنه لم يكن ينظر إلى أحلامه، سوى أنها توسيع للواقع، لهذا أصبح تمييز الأحلام في أفلامه يزداد صعوبة: فيلم "الصمت" مثلاً هو حلم من أوله إلى آخره، ويتعانق في "التوت البري" الواقع مع الذكريات مع أحلام اليقظة وأحلام النوم، وفي "وجهاً لوجه" ثمة أربعة أحلام" وفي "شغف" يبدأ الحلم حيث ينتهي الواقع في "العار". أما في "سوناتا الخريف" فقد كان ينبغي أن يبقى- حسب مخرجه- حلماً لا فيلم حلم إنما حلم فيلم".

يسأل ناقد فرنسي – صوَر. الفن السابع (٦٠) دمشق/ ترجمة زياد خاشوق – : هل عمل بيرغمان في "سوناتا الخريف" على الطريقة البيرغمانية؟

درس الناقد دينيس ماريون وحلل في كتابه – بيرغمان الفن السابع (١٢٠) دمشق ترجمة هنرييت عبودي- مختلف جوانب أعماله الفنية ليقول: "لا يسعنا الحديث عن أسلوب خاص ببيرغمان كما نتحدث عادة عن أسلوب أرسون ويلز أو رينيه كلير أو فيسكونتي أو غيرهم من كبار المخرجين، فقد تبنى بيرغمان أساليب مختلفة وناوب بينها وخلق، بالمقابل، عالمه الخاص".

أحب بيرغمان تاركو فسكي وأعجب به ووجد : "أنه شخص عظيم جداً كما أن إعجابي بفلليني لا حدود له. غير أنه يرى أن: "تاركو فسكي أخذ يعمل على "طريقة" تاركو فسكي وفلليني أخذ يعمل على "طريقة" فلليني وبونويل أخذ يكرر دائماً خِدعه وينوعها وعمل دائماً

على "طريقة" بونويل ونجح فى ذلك دائماً. أما كوروساوا فلم يعمل أبداً على الطريقة الكوروساوية".

ويرى فلليني طريقة – بيرغمان. Rowoht لاكهارد فايسه– تأتى من أسلوب سرده ومن غنى شخصيته وتأتى، قبل كل شىء، من قدرته على التعبير عن نفسه. ويبدو أسلوبه مثل خليط يجمع بين اللاعب الساحر والحاوى، بين النبى والمهرج، بين بائع ربطات العنق والواعظ: "نعم كل ذلك يسفر عن فنان حقيقى".

بيرغمان هو مخرج وودى ألن المُفضّل، رغم انه يحب بونويل وانطونيونى وفلليني ورينوار وتريفو، أى كل أولئك المخرجين الجادين: " لكنى إذا ما تبصّرت تماماً، فإنى أفضل عليهم بيرغمان".

سبق لغودار الذى عرّف وقتئذ السينما فى مجلة الدفاتر الفرنسية بأنها أولا التعبير عن المشاعر الجميلة أنْ قال عن انغمار بيرغمان: "يهمس انغمار بيرغمان لحسن الحظ أن السينما موجودة وأنها تختزن الجمال"

كذلك كتب عنه تريفو: "كل مرة كانت أفلامه تدهشنا ببساطتها، وتستحوذ على العدد الأكبر من المشاهدين فى العدد الأعظم من البلدان". واستمرت أفلامه تنال الجوائز وتوزع فى العالم بأسره".

## ٩ . معرض الحقيقة والكذب

نظم السينماتيك الألمانى: متحف الفيلم والتليفزيون معرضاً شاملاً للمخرج السويدى انغمار بيرغمان فى بيت السينما فى ساحة بوتسدام/ برلين بدءاً من نهاية الشهر الأول من عام ٢٠١١، وبهذه المناسبة بادر مهرجان برلين لتنظيم تظاهرة فيلمية لكل أعمال المخرج الكلاسيكى الحداثى: ٤٠ فيلماً من الإنتاج السينمائى السويدى والعالمى، و٢٠ فيلماً من إنتاج التلفزيونات الأوروبية، وهى المرة الأولى، التى تعرض فيها كل أعماله فى مهرجان، وتعرض فيها أيضاً أفلامه الأولى غير المعروفة.

"عن الحقيقة والكذب" هو عنوان المعرض الخاص والشامل، الذى يضم مجموعة من محفوظات وممتلكات بيرغمان الشخصية التى تم تجميعها واستعارتها من جهات سويدية وأوربية، لتؤلف مجموعة غنية من الصور والنصوص والملابس والإكسسوارات الفيلمية الفريدة والنادرة وتخطيطات الديكور والمشاهد ولتشكل لوحة بانورامية شاملة شخصية وعائلية، فنية وسينمائية من طراز عال ومثير، خصوصاً أنها تعرض لأول مرة.

تعود علاقة بيرغمان بمهرجان برلين وبألمانيا إلى فترة تاريخية من نوع فريد، فلأول مرة يفوز فيها فيلم من أفلامه فى مهرجان البرليناله إذ كانت جائزة الدب الذهبى من نصيب فيلمه الرائع "الفراولة البرية" فى العام ١٩٥٨.

وتأتى أهمية بيرغمان السينمائية من كونه المؤلف السينمائى الأوروبى، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، ورغم انتشار أفلامه وشهرته ومكانته السينمائية وتأثيره الكبير على السينمائيين فى كل مكان، ورغم ابتكاراته الفنية، إلا إن ميزانية أفلامه كانت متواضعة نسبيا وكانت الطريقة التى يصور فيها عدد لقطات أفلامه غير مسرفة. ولم يكن أسلوبه الإخراجى يخضع فى تصوير تكوينات لقطاته الجمالية لأى طموحات شكلية، إنما على العكس كان يناسب تماماً طبيعة حكايته السينمائية و توجيهاته لأداء ممثليه. ومع أن أفلاماً عديدة له رشحت للأوسكار وفاز منها اثنان بهذه الجائزة الأمريكية، إلا أنه حافظ على مسافة حذرة من أسلوب السينما الأمريكية.

يضم (كاتلوغ) المعرض شهادات لكثير من أولئك الكتاب والممثلين والمخرجين، الذين ترك عليهم تأثيره الفنى، كما ترك تأثيره القوى أيضاً فى تاريخ السينماتوغرافيا. وكما تداخلت فى مواضيع أفلامه سيرته الشخصية العائلية فى سيرة شخصيات أفلامه وامتزج فيها بشكل ساحر كل ما هو أصلاً شخصى بكل ما هو فيلمى مبتكر. وربما سبب ذلك تناوله باستمرار لمواضيع، كان يكررها وينوّعها ليعبر فيها عن مفاهيمه الدينية والاجتماعية وعن تربيته العائلية، لتكون صورة فيلمه بمنزلة صورة القناع وصورة الأنا، رغم أنه لم يكن يفصل بين الاثنين، بل جعل صورة القناع البعيدة عن صورة أناه صورة ثانية عميقة لشخصية، كان فيها ، كما يقول، شهيداً لخيالاته وضحية لأكاذيبه، مع أنه لم يتورع عن قول الحقيقة كلما كانت تسنح له فرصة قولها.

سبب الاحتفاء بهذا المخرج الذى يحتل مكانه البارز فى تاريخ فن السينما أن أفلامه أصبحت منسية، ولم تعد تحتل مكانها اللائق فى صالات السينما الأوروبية، التى أنتجت من أجل أن تعرض فيها وهو نفس حالة ومصير أفلام غيره من عظام السينما من أمثال فلليني وانطونيونى وبازولينى وتاركوفسكى.

## ١٠ . من ولادة الفكرة حتى ليلة الافتتاح

أندريه فايدا واحد من أهم المخرجين الأوروبيين، أخرج مجموعة كبيرة من الأفلام، منها ما أصبح من كلاسيكيات السينما العالمية: قنال ورماد وجواهر وكل شيء للبيع والأرض

الموعودة وحقل بعد المعركة ودانتون. وقتئذ قيل إن فايدا وضع بولونيا على خريطة السينما العالمية! ومع أنه تجاوز سن الـ٨٠، إلا أنه لا يزال يحتل مركزه المهم فى السينما، ويشارك سنوياً فى مهرجان برلين، الذى عرض له هذا العام فيلمه "تاتاريك". والفيلم يجمع بين حكايتين، واحدة خيالية مختلقة، وأخرى واقعية، يعاد تمثيلها: مارتا امرأة متزوجة من طبيب فى قرية صغيرة، فقدت ولديها فى انتفاضة وارشو ضد الاحتلال الألمانى النازى. تتعرف مارتا أثناء سباحتها فى نهر، تفوح من أوراق تنمو على شاطئه عطور طبيعية جميلة، على فتى شاب، تحاول أن تجد معه السعادة. وفى مرة، أثناء ما يحاول الشاب أن يجلب لها تلك الأوراق العطرة، يعلق بجذور النهر العميقة ويغرق.

يربط فايدا حكايته الخيالية بحكاية ممثلته النجمة "كريستينا ياندا" الواقعية، التى تروى، فى مونولوجات مؤثرة، حزنها الحدادى على موت زوجها المصور البولونى الأهم "إدوارد كلوزنسكى" الذى يهدى فايدا الفيلم لذكراه. يسرد فايدا حكايته الثنائية بنظرة مزدوجة، والطريف أن الكتاب الذى سبق أن ألفه فايدا من سنوات طويلة عنوانه "الرؤية المزدوجة"، نشرته المؤسسة العامة للسينما فى دمشق ١٩٩٢ وترجمه صلاح صلاح.

يقابل فايدا بين خطين: خط روائى خيالى يعبر فيه عن الصراع الداخلى لبطلة الفيلم التى لا تستطيع أن تتجاوز مأساتها، وخط واقعى حقيقى يعاد فيه، ببساطة مؤثرة، تركيب أحداث الشهر الأخير من حياة زوج الممثلة، ويقابل الفيلم بين تجربة امرأتين، تجربة البطلة الدرامية فى الفيلم، وتجربة الممثلة المأسوية فى الواقع. فى النهاية تذوب المرأتان وتتوحدان فى شخصية واحدة. يقول فايدا: "لأننى أشعر أن هناك رغبة فى بلدان متعددة لخلق سينما وطنية تصور وتصف أسلوب الحياة فيها بكل أفراحها ومشكلاتها وهمومها، فقد أردت أن يخاطب كتابى شباب تلك البلدان قبل غيرهم". ويروى فى الفصل الثالث "الحياة غنية بالأفكار" قصة، سمعها من ممثل: فى أحد شوارع موسكو مرت فتاة بفريق تصوير فيلم وتبادلت أطراف الحديث مع ممثل شاب، وتبادلا الإعجاب، وبعد أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها وقضيا وقتاً رائعاً. فى الصباح التالى ذهب لشراء بعض الحاجيات للإفطار، أثناء ما كانت الفتاة نائمة، لكنه حينما أراد العودة أضاع طريقه فى شبكة معقدة ومحيرة من ممرات البنايات المتشابهة، وباءت محاولاته اليائسة بالفشل فى العثور على باب تلك الشقة، الذى فتح له، كما اعتقد، باب حياته الجديدة.

يتبع فايدا، فى كتابه، المراحل الأساس عملية إنتاج الفيلم من ولادة الفكرة إلى السيناريو مروراً بالتصوير والمونتاج حتى ليلة الافتتاح، الذى يجده طقساً حزيناً، لأن

الفيلم إذا نجح فسيأتيه بالمشكلات مع زملائه، وإذا لم ينجح فستنهال عليه أيضاً المشكلات. فى هذا الحفل يتوقع المخرج حدوث كارثة.

## ١١ . كيف نحلم

فى العام ١٩٨٣ كان ثيو انجيلوبولوس يقيم فى روما فى المبنى ذاته مع أندريه تاركوفسكى، الذى كان وقتئذ يصور فيلمه "نوستالجيا/حنين" وذات مرّة تجادلا طويلاً حول أصل كلمة "حنين"واعتقد أندريه بأن أصل الكلمة روسى، لكن ثيو شرح له أن الكلمة nos-tos أصلها يونانى وتعنى العودة إلى الوطن. واعتذر أندريه قائلاً: "لم أكن أعرف أنها يونانية، بل ظننتها روسية، فنوستالجيا هى، على نحو عميق جدا، جزء من حالة النفس والروح الروسية، إلى حد أنى أشعر بأن من اخترع الكلمة هم نحن... الروس".

كانت السينما السياسية فى الستينيات تفرض حضورها، وكان للتغريب البريشتى تأثيره الواسع: فقد أظهر بريشت الوسيلة، ليس فقط لتحقيق أفلام بيانات سياسية، لكن لتحقيقها سياسياً، وأصبح التأثير "البريشتى"، الذى كان جزءاً متمماً لرؤية أنجيلوبولوس الشخصية منذ إقامته فى باريس، واضحاً وصريحاً فى أفلامه: "كان علىّ أن أستخدم صيغ بريشت لتحقيق فيلم سياسى. على الرغم من الرقابة المشددة. النتيجة كانت نوعاً مختلفاً من اللغة السينمائية، من المفهوم الجمالى، من الحديث بطريقة ملتوية، غير مباشرة، والتى قد تبدو، فى البداية، ملُغزة لكنها، مع ذلك، لا تستعصى على الفهم".

وعبر ذات المظهر السياسى الصريح، سعى أنجيلوبولوس وتحت تأثير ماركس وفرويد أيضاً، إلى سبر الأوضاع الاجتماعية والسياسية، عبر تناوله لتلك الفترات التاريخية المهمة التى مرّت بها بلاده اليونان. ففى فيلم "الإسكندر الأعظم" وهو تأمل فلسفى– سياسى فى مسألة السلطة ومعضلاتها: "حاولت أن أصور مناضلاً من أجل الحرية ما إن يصل إلى السلطة حتى يتحول إلى طاغية مستبد. لم أكن أشير إلى مثال أو نموذج محدد، بل إلى خطر الفساد الذى يواجه كل شخص فى السلطة". أما بالنسبة إلى التأثير السينمائى وابتكار "ميزا نسين" مكانه الخاص من لقطات كانت غالباً تستغرق عشر دقائق تقريباً، فيعترف ثيو بأنه مستنبط من أفلام أرسون ويلز، وبالتحديد من استخدامه اللقطة الطويلة وعمق المجال البؤرى والمونتاج الداخلى ومن توظيف تلك العلاقة المتزامنة بين الزمان والمكان،

وكما يقول الناقد وولفرام شوت كان، وسط المخرج الشعرى هو الزمن، الذى يتيح للمتفرج أن يخلق صوره الخاصة مما يعرض على الشاشة: "أريد من أفلامى أن تعطى

المتفرج الإحساس بأنه ذكي ومتقّد الذهن، أن تساعده على فهم وجوده الخاص، أن تمنحه الأمل بمستقبل أفضل، أن تعلّمه كيف يحلم ثانيةً".

ويبدو من الكتاب، الذى ترجمه بسلاسة الناقد البحرينى المعروف أمين صالح واعده بغنى لافت للنظر، أن المخرج اليونانى انشغل فى أغلب أفلامه، كما فعل المخرج الروسى نفسه، بتناول مواضيع ذات الصلة بالبحث عن الوطن، وعالج فيها موضوعات فكرية وفلسفية عميقة تتصل بالحياة والموت، الذاكرة والندم، التاريخ والهوية، الفن والغربة، ولعل أفكاره العميقة وأساليبه الخاصة، جعلته ينتمى إلى كوكبة أولئك المخرجين "الصعّاب"، ذوى الرؤى والأساليب التى لا تتوافق مع الذوق العام السائد. ويدعونا المخرج اليونانى الكبير أخيراً أن لا ننسى أن بعض الأفلام، التى تنجح تجارياً نجاحاً ساحقاً، سرعان ما تتعرّض للنسيان، بينما تترك أفلام أخرى، لا يشاهدها إلا جمهور قليل، بصمتها على تاريخ السينما.

## ١٢ . كيف يصنع شابرول الفيلم

عرض مهرجان البرليناله التاسع والخمسين فى البرنامج الخاص، فيلم كلود شابرول الجديد ,بيلامى". وبيلامى هو مفتش بوليسى، شخصيته مستوحاة من المفتش ميغريه، بطل روايات جورج سيمنون البوليسية. ويقول شابرول: إن فكرة الفيلم أتت من رغبته فى تكريم سيمنون، خصوصاً أنه يجد فى بطل فيلمه، الممثل جيرارد ديبارديو، شخصية تنتمى إلى روايات سيمنون بامتياز! ساهم شابرول فى كتابة النقد السينمائى لسنوات طويلة فى مجلة ,دفاتر السينما" وألف كتاباً مع اريك رومر عن هتشكوك وأعلن فيلمه الأول "سيرج الجميل١٩٥٨/" ميلاد "الموجة الجديدة" ونال فيلمه الثانى "ابن العم/ ١٩٥٩" جائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين. واستمر، بعدئذ، إلى جانب إخراج أفلام سيكولوجية، فى إخراج أفلام بوليسية، يمكن إرجاع رغبته فى إخراجها إلى تأثير هتشكوك الكبير فيه، الطريف أن الأمر نفسه حصل مع تروفو، الذى ألف كتابا عن هتشكوك أيضاً، وأخرج بعض الأفلام البوليسية، نتيجة تأثره بأفلام المعلم هتشكوك.

ولعل كتاب شابرول الجديد ,كيف يصنع المرء فيلماً"، هو من أطرف ما يمكن أن يُقرأ، لأن آراءه مملوءة بالمعرفة والسخرية فى آن واحد، "يستطيع المرء أن يتعلم من أفلام الماضى ويشرحها انطلاقاً من العواطف وصولاً إلى التحليل، لكن من دون أن يقول: هكذا فقط تُصنع الأفلام، فلكل مخرج طريقة خاصة فى التصوير، تختلف عن غيرها، والطريقة

الصحيحة عند هذا المخرج، تكون خاطئة عند مخرج آخر، بالتالى لا يحق لنا أن نتحدث عن مدارس سينمائية. ما أردت قوله فى هذا الكتاب، لا يصح إلا على طريقتى الخاصة فى الإخراج".

يجد شابرول نوعين من المخرجين: الحكواتى والشاعرى، الحكواتى يحكى حكاية، لا تعبر عن رؤية خاصة للعالم، ولا يريد أن يوصل خطاباً معيناً إلى المشاهد، إنه يريد فقط أن يجد الشكل السينمائى الجذاب للحكاية التى اختلقها غيره، أما الشاعرى فعنده رؤية للعالم، وهاجسه أن يعبر عنها ويوصلها إلى المشاهد، ويعتقد شابرول كذلك، أنه يمكن للمخرج الحكواتى أن يتحول إلى مخرج شاعر، إذا ما استطاع أن يمتلك رؤية للعالم "بوسعنا أن نقول: إن الشاعر هو أكثر نبلاً من الحكواتى، مع أن أسوأ الأفلام فى تاريخ السينما، أخرجها أولئك الشعراء، الذين لم يسيطروا، فى الأغلب، على جزء من عناصر سرد الفيلم الفنية، كالبناء الدراموتورغى مثلاً! من هذا يفضل الجمهور فيلم الحكواتى على فيلم الشاعر، لأن من الطبيعى أن يكون الفيلم السردى الناجح أفضل من الفيلم الشعرى الفاشل! هناك أيضاً نوعان من المشاهدة: مشاهدة فيلم تأملى، ومشاهدة فيلم انفعالى مع أن أكثر الأفلام تقوم على الانفعال ولا تدفعنا إلى التأمل أبداً "حينما أريد تصوير مشهد يتردد فيه زوج، سبق أن خُدعته نساؤه دائماً من، قبل أن يقوم بقتل زوجته، التى لم تخنه أبداً، أجد نفسى فى مثل هذا الموقف ـ المعقد ـ فى فيلم التأمل، لأن ما يمكن لهذا المشهد أن يثيره من انفعالات، أثناء ما يحاول الرجل خنق زوجته، تكون أشد قوة، كلما كانت عملية التأمل بليغة الأثر.

## ١٣ . كيف تصبح مخرجاً عظيماً؟

كيف تنعكس علاقة المخرج الفكرية، على أسلوب سرده حكاية الفيلم؟ أو بمعنى آخر: كيف يحقق مخرج الفيلم تصوره الفنى؟ وإلى أى حد يؤثر تصور نظام الإنتاج فى تحقيق الفيلم؟ وهل يُعبر الفيلم، فى النهاية، عن مخرجه، بمعزل عن تصورات جهة الإنتاج أو الرقابة الرسمية أو الضوابط الاجتماعية؟

لا يمكن لأى بحث سوسيولوجى أن يقترب، حقاً، من تقويم الفيلم وتحليله، من دون أن يكشف "مجموعة التناقضات" التى تحيط بطبيعة إنتاج الأفلام وجدواها. ويخبرنا تاريخ السينما كيف وقع مخرجون ضحية هذه التناقضات، لأنهم حاولوا، ضمن شروط الإنتاج المهيمنة، أن يحققوا تصوراتهم و"رؤيتهم"، وكيف شُوّهت أفلامهم وحرّفت، لأنهم واجهوا بعض المعتقدات والحواجز والموانع.

تؤكد المعارف المعاصرة أن أى تصور ذهنى للذات الإنسانية هو حال من نشاط فكرى، لا تبقى بمنأى عن الأيديولوجيا، وفى الأدبيات الألمانية يقابل مصطلح الايديولوجيا مصطلح "رؤية العالم"، ويطلق على كل عملية إنتاج فكرية فنية، يمارسها فنان يتناول موضوعه من الواقع والحياة.

وسبق أن بيّنا مسار عملية إخراج الفيلم، وكيف يتحقق إنتاجه، بناء على مكونات ثلاثة، لكل منها طبيعته الخاصة: مخرج "يتصور" نصاً، سواء أكان هو كاتبه أم كان الكاتب غيره، أو شارك هو فى كتابته، ومن ثم يحاول إخراج صورة تصوّره عبر خصوصية "الوسيط السينمائى".

عموماً يواجه المخرج مهام ثلاثاً: قراءة النص وتفسيره، وطريقة أداء الممثلين، وإيجاد الحلول البصرية للفيلم. وتميز مدى أصالة فكرة الإخراج، مستويات المخرجين المختلفة، فمنذ نحو ٤٠ عاماً وضع اندرو ساريس فى كتابه "السينما الأمريكية" هرماً صنف فيه المخرجين الأمريكيين إلى طبقات، وأطلق على الطبقة العليا "مجمع الآلهة"، وهى الطبقة التى انتمى إليها مخرجون عظام كغرفث وشابلن وأرسون ويلز وجون فورد و... والآن يأتى كين داسنغر، بتصنيف مشابه للمخرجين، يضم مستويات ثلاثة: الأول: مخرج حرفى، متمكن من أدواته التقنية، يحقق نص الفيلم دون أى قراءة للمعانى المتضمنة فيه، وبالتالى لا يضيف عمقاً إلى معانيه أو مضمونه. والثانى: مخرج جيد يستخدم تفسيره للنص، ويضيف إلى معانيه معانى، ليجعلها أكثر عمقاً، ويضفى على سرده تعقيده الواعى. والثالث: مخرج عظيم، يبحث عن معنى عميق متضمن فى النص، يفسره بجرأة مدهشة، ويحقق تصوراً سينمائياً، غير مألوف، ويردفه بصوت بصرى قوى ورؤية خاصة للعالم.

عنوان كتاب داسنغر الأصلى "فكرة المخرج- الطريق إلى إخراج عظيم٢٠٠٦/" من ترجمة أحمد يوسف، لكن العنوان الذى اختاره المركز القومى للترجمة فى القاهرة أصبح: "فكرة الإخراج السينمائى.. كيف تصبح مخرجاً عظيماً".

يستكشف المؤلف، بشكل مفصل، أدوات الإخراج المهنية عند ١٤ من المخرجين المهمين، ويبحث، بوضوح، فى كيفية استخدامها، وهدفه تقديم العون لمن هو محترف ليصبح مخرجاً جيداً، ولمن هو جيد ليصبح مخرجاً عظيماً، ولا يستثنى المؤلف الموهوبين الشباب، بل يقدم لهم العون اللازم فى تعلّم حرفة الإخراج.

ليس هناك ضير فى أن يقرأ الكتاب نقاد محترفون، لعلهم يصبحون نقاداً جيدين، أو يقرأه نقاد جيدون، ليصبحوا نقاداً عظماء.

## ١٤ . تراجيديا الضمير

تُغير السينما سماتها بسرعة مدهشة، ويحدث التكنيك تحولات كبيرة فى الشاشة، لكن التكنيك الأكثر كمالاً لا يصبح فناً، صحيح ان التكنيك ينتصر، لكن حينما يتم النصر على التكنيك يظهر الفن السينمائى.

المخرج، فى الموسوعة الروسية، هو من يترأس المجموعة الفنية ويدرس المواد التاريخية أو المعاصرة ويوحِّد الجهود الإبداعية للفنين، وينظم كل الأعمال.

تبقى مسألة أنه "يَترأس" تَكمن فى درجة المسؤولية والمواظبة والصحة والوضوح، وأنه "يَدرس" تَكمن فى كشف ما هو جديد فى المادة، وأنه "يُوحِّد" تظهر فى صدام بين المادة والحياة الخاصة وأنه "يُنظِم" تَتم فى صهر أفكار ومشاعر الناس غير المتشابهين فى نوعياتهم النفسية.

يحاول كوزينتسيف أن يتعرف إلى رأى أربعة مخرجين حول جوهر فن السينما:

رأى الأول، إنه المُونتاج إذ ينكشف العالم من خلال حدة نظر العدسة ويتفكك إلى صور منفردة «لقطات» ليَتحد منْ جديد على طاولة المونتاج. ورأى الثانى، إنه شاعرية التصوير الدينامى والشعور بالزمن والتيار الذى يمر عبر الصور. ورأى الثالث، إنه عالم الإنسان الروحى الذى تكشفه الشاشة وتجعل ما يحيط به مرئياً. أما رأى الرابع فإنه التغلب على تسطيح التصوير وتجاوز تسطيح الشاشة وإيجاد «الشاشة العميقة». الطريف أن الأربعة هم شخص واحد هو المخرج السوفيتى غريغورى كوزينتسيف، مؤلف كتاب «الشاشة العميقة» – الفن السابع ٢٠٠٢ دمشق ترجمة: يونس كامل ديب– الذى هو واحد من أفضل المخرجين الذين قدموا هاملت شكسبير فى السينما، إلى جانب عمالقة آخرين، بلغت السينما معهم سن الرشد، أولهم، طبعاً، الإنجليزى لورانس اوليفييه.

لا شك فى أن تقديم شكسبير فى السينما إشكالية، لا تتطلب الخبرة فى المسرح فقط، إنما الخبرة فى إخضاع النص المسرحى لنص سينمائى، فبينما كان اوليفييه يعترف بأن تقديم الدراما الشكسبيرية على الشاشة، لا يمكن إخفاء طبيعتها المسرحية، كان كوزينتسيف يكتشف أن السينما أكثر قرباً لشعر شكسبير من المسرح.

أين يكمن سر الاختلاف بين هاملت كوزينتسيف وهاملت أوليفييه؟ يكمن الاختلاف فى نفى التعريف أو التحديد النفسى ذى البعد الواحد، خصوصاً أن مسرحية هاملت هى أغنى أعمال شكسبير وأكثرها تركيزاً وتعبر عن أفكاره الفلسفية:

لا اعلم، كيف تسير الآلهة فى مواكبها/لكن حبيبتى تمشى على الأرض.

يلخص أوليفييه تعقيد شخصية الأمير الدنماركي، كإنسان يُعانى غياب الحَسم والتّردد وضعف الإرادة، ومأساة حكايته هي الانتقام. وهناك من يرى أن هاملت مذنب، لأنه يطيل أمد الانتقام. من هنا حول اوليفييه قصته إلى مأساة ذات فردية تائهة فى العُقد النفسية والخوف والهلع، أثناء ما تحيط بها الأشباح من كل جانب.

لكن الشبح، حسب كوزينتسيف، كان نذير شر لأحداث مقبلة، فكل شيء كان يسير فى دولة الدانمارك نحو الهلاك، وكان يناقض طبيعة العلاقات الإنسانية. ويقول مارسيلوس فى هذا الصدد: «هناك شيء متعفن فى دولة الدانمرك».

إن هاملت ليست تراجيديا مُفكر منعزل البتة، بل هى تراجيديا الضمير، تراجيديا إنسان لا يرغب فى التهاون مع الانحطاط المُحيط به، تراجيديا إنسان، مصيره أنْ يكون نداً لعصره.

يكتب برتولت بريشت عن هاملت: لو تخلص من الكآبة/لرفع رايته فوق الدانمارك/ولكان المثل الأعلى.

## ١٥ . ظلال الأجداد المنسيين

عرض فيلم باراجانوف "جياد النار – ظلال الأجداد المنسيين"، فى صالة كبيرة فى الشانزلزيه عام ١٩٦٦ واستمر عرضه أربعة أشهر، وكان حدثاً سينمائياً مثيراً. وقتئذ عقبت ,اليموند": "فيلم غير مألوف، لا فى تقاليد السينما الروسية ولا فى السينما العالمية". وكتبت "النوفيل أبسيرفاتور": ,علينّا أن نقول، ليس هناك فيلم مثله، يستطيع أن يخاطب مباشرة أحاسيسنا الإنسانية". وكتبت مجلة "سينما": "مثل نيزك من عالم آخر، يأتينا جياد النار – واحداً من روائع تاريخ السينما".

يستلهم "جياد النار" التقاليد والطقوس والموسيقى الشعبية فى مناطق سكان جبال الكربات، فيلم من أروع الأفلام، من دون منازع، يسيطر علينا عبر شجاعته الفنية غير المألوفة، عبر خياله الخلاق المتدفق.

صرح تاركو فسكى ذات مرة: ,فى النهاية، ستبقى أفلامنا، التى ستعطى لأسلافنا الحق ليحكموا علينا بأنفسهم". بالنسبة لبارجانوف يختلف الأمر، إذ لا يمكن الحكم عليه من أفلامه فقط، فقد كان عبقرياً بأفكاره المتطرفة، وتوغلت عبقريته فى حياته، وجعلت منه أسطورة حية من خلال قصصه ورسومه وشعوذته، التى تعرض لها كل من حوله.

في كتاب كاتانيان "ثمن العيد الخالد- سلسلة الفن السابع/دمشق، ترجمة نضال حسن" نقرأ سيرة حياته الخاصة: مذكرات عن أعماله، أحاديثه ونزواته، غرابة أطواره، إضافة إلى رسائله من السجن.

في الرابعة والستين، سمح له، أول مرة، بالسفر إلى روتردام، كواحد من أفضل عشرين مخرجاً في العالم، للمشاركة في احتفال ١٩٨٨ "أمل القرن الحادي والعشرين". وبدأ بعدئذٍ ينتقل من بلد إلى آخر، يتلقى الجوائز وتنهال عليه عروض العمل في أوروبا وهوليوود: ,إنهم يجعلونني قرداً مروّضاً، لا أحب هذه الفنادق الضخمة ولا أعرف أن أقوم بفتح العدد الذي لا ينتهي من صنابير المياه في الحمامات، ولا أن أنام في أسرّة تجعلني أزحف على أربع، لأصل إلى الوسادة.. جذوري ومشاعري وآلامي في بيتي، ولا أريد أن أصور في بلد آخر". قال عنه يوري لوتمان: "فنان عبقري، ما إن تشاهد أفلامه حتى يأسرك حضوره الفني، القوي والفاتن. كأن أحداً يلعب معك كما يلعب البحر الهائج مع سباح، ما إن يجتاز موجة، حتى تأتي أخرى وتغمره. أمر لا يشبه أي شيء على الإطلاق". وكتبت "ليبراسيون": "*المايسترو الوحيد، بعد رحيل بازوليني، الذي يجعلنا نصدق الأساطير*. محت السلطة من حياته خمسة عشر عاماً، وحرمته من إنجاز أفلامه، ولا تُوجد عقوبة جنائية، لم تُسجل ضده، ولا توجد خطيئة لم تُلصق به"

"*على المخرجين*، يؤكد باراجانوف، *أن يبتكروا لغتهم السينمائية*، التي بدأت *السينما* السوفيتية تفتقر إليها، رغم قوة ماضيها في الإبداع والابتكار". أكان باراجانوف معارضاً للنظام الاشتراكي؟ أجاب: ,بالتأكيد لكن ليس في السياسة إنما في الفن"!

# الفصل الحادى عشر

## ١. صناعة الأحلام

يقدم الناقد عدنان مدانات كتاب "صناعة الأفلام– محاور السينما الأمريكية": " إن معظم مقالات هذا الكتاب تقدّم معلومات مفيدة وتعريفاً مكثفاً ووافياً يتعلق بكل موضوع سينمائى تتناوله، مستمداً من مصادر متعددة فى المكتبة السينمائية الأمريكية. وينطلق المؤلف من خبرة واسعة ومعرفة عميقة بالظروف المحيطة بصناعة السينما الأمريكية، وهذا ما يؤكده ليس فقط شمولية المادة لأهم عناصر هذه الصناعة تاريخاً وحاضراً، بل بشكل خاص غزارة المعلومات المسرودة بسلاسة والمصوغة بدقة وبموضوعية وبتركيز... وهذا ما ينطبق عليه القول المأثور : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة".

يقدم المؤلف محمود عبد الرحمن معلومات غنية فى كتابه– صدر فى سلسلة "الفن السابع"/دمشق – فى نحو ٨٠ موضوعاً متنوعاً، تُغطى مائة عام من تاريخ السينما الأمريكية، التى تزامن فيها تأسيس استوديوهات هوليوود الكبرى، مع نظامين متفاعليّن: أحدهما نظام التكامل بين الإنتاج والتوزيع والعرض السينمائى، وثانيهما نظام مصانع " للأحلام". ويبدو من غير الممكن الحديث عن صناعة فن السينما، بمعزل عن هذين النظامين، اللذين لازما إنتاج أفلام هوليوود، وجعلا منها سلعة رائجة، هدفها الربح والترفيه، من خلال استعمال أحدث الأجهزة والمعدات التكنولوجية المتطورة فى صناعتها وإنتاجها، لجعلها تهيمن، باستمرار، على أسواق الأفلام فى العالم.

"ومع أن هوليود أنتجت أكثر من ٧٥٠٠ فيلم فى عصرها الذهبى، آى منذ العام ١٩٣٠ حتى العام ١٩٤٦، "فإن الاعتقاد السائد بين النقاد هو أن عدد الأفلام التى تحتفظ بمكانتها الفنية الرفيعة وقيمتها الترفيهية بين تلك الأفلام حتى وقتنا الحاضر لا يتجاوز ٢٠٠ فيلم، وهى من إخراج عدد لا يتعدى ٢٥ من المخرجين المبدعين". إن أى شركة سينمائية تستثمر نحو ٥٠ مليون دولار فى الفيلم، الذى تنتجه، يجعل رجال الأعمال والمصارف ومديرى الإنتاج يتخذون، من البداية، قراراتهم الحاسمة فى اختيار المخرجين والممثلين والنصوص السينمائية، ويحددون نوعية الأفلام المُنتجة، ليؤمنوا عوائد إيراداتها السنوية العالمية، التى تبلغ نحو ٥٥ مليار دولار، تدخل عبر قوانين شباك تذاكر الأحلام. والطريف أن يعبِّر المُنتج المشهور صاموئيل غولدوين تأكيده على أفضلية الجانب التجارى والترفيهى للفيلم الهوليودى، بعيداً عن أى رسالة فكرية: "إن الفيلم لا يصنع لتوجيه الرسائل. وعلى من يريد أن يرسل رسالة أن يذهب إلى دائرة البريد". ويستنتج المؤلف من كل ذلك أن "الفن شىء رفيع لا يمكن إنتاجه فى خطوط التجميع أو مصانع الجملة، وفى ذلك "مصانع الأحلام"!

لماذا يحتاج البشر إلى مصنع للأحلام لا تتحقق فى الواقع؟ يخبرنا بيتر بيشلين فى مقدمة كتابه "الفيلم كسلعة" أنه كلما زاد حرمان الناس فى الواقع، أصبح من الضرورى التعويض عنه، عن طريق إشباع رغبات الخيال عندهم. ويساعد الإيهام البليغ بالواقع، الذى تنتجه الصور السينمائية، على تصوير الواقع نفسه، لكنه يساعد، أيضاً، على خلق واقع بديل آخر، يهدف، أساساً، إلى مسايرة إشباع رغبات الخيال الجماعى، وبالتالى، تلبى عملية صناعة الأحلام فى وظيفتها المهمة، مهمة تأسيس دعامة متينة لاستقرار النظام الاجتماعى المسؤول نفسه عن الحرمان.

## ٢. مفارقات هوليوودية

كثير من النقاد لا يحبون تلك الكتب، التى يتحدث معدوها عن أفضل ١٠٠ فيلم منذ... أو أن يعد بعض النقاد إحصائية فيلموغرافية بأفلام جوائز الأوسكار أو بجوائز مهرجان كان أو فينيسيا. غير أن الناقد الأردنى محمود الزواوى يحتل مكانة مميزة فى مضمار إعداد وتأليف مثل كتب كهذه، وهدفه آن يضيف لمكتبتنا السينمائية – وهو يفعل- مرجعاً موثوقاً لما قدمته هوليوود من أفلام فنية فى مشوارها الطويل.

صدرت للزواوى خلال السنوات ٢٠٠٦-٢٠٠٩- أربعة كتب حول ٤٠٠ فيلماً من روائع هوليوود منذ عام ١٩١٦ إلى عام ٢٠٠٦ – الأهلية للنشر /عمان- وصدر له فى – سلسلة

الفن السابع/ دمشق كتابان "صناعة الأحلام" فى عام ٢٠٠٦ و"مفارقات هوليوودية" فى العام ٢٠١٠، الذى يتحدث فيه يشكل موسع ومدهش عن مفارقات كثيرة، تكشف بنية هوليوود وتكشف تقاليدها المتناقضة فى إنتاج الأفلام وصناعة النجوم ، كما تكشف الصراع الحاد فى داخلها بين التجارة والفن والسياسة.

آلان سميث اسم مدرج اسمه فى العديد من الأدبيات السينمائية كمخرج لأكثر من عشرة أفلام منها "الحصول على هارى" و"حمى الأشباح" و"أزمة شمسية" و"خط الدم" قام ببطولتها نجوم هوليوود، من بينهم بيرت رينولدز واودرى هيبورن وعمر الشريف؟ لكنه، فى حقيقة الأمر هو مجرد شخصية وهمية، اعتمدت نقابة المخرجين الامريكيين اسماً له فى عام ١٩٦٩ كمخرج لفيلم "مقتل رجل مسلح" بعد أن انسحب مخرجه الحقيقى دونالد سيغال، رافضا وضع اسمه على الفيلم، بسبب التعديلات المجحفة، التى فرضها الممثل ريتشارد ويدمارك ونفذها المنتجون.

من وقتها أصبح حل أى أزمة حادة بين المخرج ومدراء الإنتاج، مصدرها تعديلات جذرية، تصيب الفيلم، وتدفع مخرجه إلى الانسحاب، ليتقدم، حينئذ، المخرج المنقذ آلان سميث ويضع اسمه على فيلمه!

طالت لجنة النشاط المعادى لأمريكا، التابعة لمجلس النواب الأمريكى، العاملين فى هوليوود، بمختلف مهنهم السينمائية، وعلى الأخص الكتاب، الذين سبق لثلاثة شيوعيين منهم أن قاموا بتأسيس نقابة الكتاب السينمائيين الأمريكيين فى العام ١٩٣٣، وذلك بحجة تزايد نشاطهم الشيوعى، وبلغت تحقيقات اللجنة ذروتها فى العام ١٩٤٧، حين استدعت عشرة من الكتاب والمخرجين المعروفين، الذين رفضوا المثول أمامها متمسكين بحقهم الدستورى، وحكمت على كل منهم بالسجن لمدة عام، بتهمة عصيان مجلس النواب، وأدرجت أسماؤهم فى قائمة أصبحت تعرف بقائمة عشرة هوليوود السوداء، وعلى إثر ذلك قام مدراء الاستوديوهات بطردهم من وظائفهم ومنعهم من العمل. وشملت الحملة، أيضاً، المئات من الكتاب والمخرجين والفنانين والفنيين، الذين منعوا أيضاً من العمل، واضطر بعضهم إلى اللجوء إلى المكسيك وإلى أوروبا بحثا عن عمل، بينما انتحر بعضهم تحت وطأة الظروف الصعبة، كما لجأ كثير من مؤلفى السيناريو فى هوليوود، إلى كتابة نصوص فى السر، تحت أسماء مستعارة؟

وحصل فى العام ١٩٥٤ أن تمت إدانة السيناتور مكارثى، قائد الحملة المكارثية الشهيرة، بتهمة إساءة استخدام سلطاته، وأعيد الاعتبار للعشرات من ضحاياه، وسارعت نقابة السينمائيين إلى إعادة حقوق التأليف لحوالى ٥٠ من كتاب السيناريو، وإعادة جوائز الأوسكار إلى بعض الذين سبق لهم أن حصلوا عليها قبل المنع.

# الفصل الثانى عشر

## ١. بيانات بصرية

كان الناقد عدنان مدانات أول من لفت الانتباه إلى المخرج والمنظّر دزيغا فيرتوف، فى كتابه "بحثا عن السينما" فى عام ١٩٧٤، وقام فى عام ١٩٧٨ بترجمة كتابه "لحقيقة السينمائية والعين السينمائية"، وها هو ذا الآن يعود لإصدار هذا الكتاب فى عمان (دار مجدلاوى)، بعد أن أخذ الفيلم التسجيلى يتبوأ مركزه الجديد فى إنتاج الفضائيات العربية، وأصبح يُحتفى به فى المهرجانات، وبدأت أنواع جنسه تدرس فى ورش، هدفها التعريف بتاريخه ومناهجه وتسليط الضوء على تياراته الفنية.

من هو فيرتوف؟

بدأت السينما التسجيلية فى العشرينيات تظهر فى روسيا الاشتراكية على يد فيرتوف، الذى ارتبط فى البداية بجماعة جبهة الفن اليسارية وجماعاته الشكلانية والمستقبلية، بينما كان يخرج الأفلام ويؤسس نظرية مبتكرة للفيلم التسجيلى، يسميها ,العين السينمائية"، وبعدئذ سماها ,الحقيقة السينمائية".

وكانت السينما بالنسبة لفيرتوف هى أسلوب نقطة الانطلاق لاستعمال الكاميرا، التى وجدها أكثر كمالًا من "العين البشرية" فى رؤية فوضى ظواهر الواقع المرئية التى لا تستطيع العين العادية أن تستوعبها، وذلك بهدف جعل الشىء غير المرئى مرئياً، وغير الواضح واضحاً، المتخفى بارزاً، والمُقنع مكشوفاً، والتمثيل تصرفاً طبيعياً". العين السينمائية وظيفة فى فك شفرات الواقع المرئى: الحقيقة هى الهدف والعين السينمائية هى الوسيلة.

### لماذا العين السينمائية؟

يسأل فيرتوف: هل يعطينا البصر صورة العالم؟ ويجيب: "نحن لا نستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هى عليه، لكننا نستطيع تطوير الكاميرا السينمائية إلى ما لا نهاية"، ليمكننا استعمالها عيناً أكثر كمالاً من عيننا البشرية، ترى كل ظواهر فضائنا المرئية، لأنها عين تتمكن من جعل الشيء غير المرئى واضحاً، والمتخفى بارزاً، والمقنّع مرئياً، ونحن نسمى ذلك "العين السينمائية".

لقد اخترع الناس الميكروسكوب، بهدف رؤية الظواهر غير المرئية ودراستها ، واخترعوا التلسكوب، بهدف رؤية الكواكب البعيدة المجهولة ودراستها، واخترعوا الكاميرا، بهدف التوغل بعمق أكثر فى عالمنا المرئى، بهدف تسجيل ظواهر العالم المرئية وظواهر العالم غير المرئية وتفسيرها، لكى يتسنى لنا أن نفهم ما يحدث لنحسب حسابه فى المستقبل.

وحينما قام بنشر بيانه البصرى فى فيلم "الرجل ذو الكاميرا" جعل منه العمل الطليعى النموذجى، الذى قدّم خلاصة وافية ونقية للإمكانات الخلاقة البصرية فى التعبير السينمائى.

### لماذا الحقيقة السينمائية؟

انطلاقاً من اعتقاد فيرتوف بنقص إمكانات الرؤية البشرية، وجد فى إمكانى رؤية الكاميرا أداةً لإدراك العالم، ووسيلة لتوجيه قدرة البصر عند المتفرج لرؤية كل الأشياء، وقام بتوظيف هذه الآلة سلاحاً فعالاً فى البحث عن الحقيقة: "على الأفلام أن تقول الحقيقة حول عصرنا"، على هذا كانت الحقيقة أعلى سلطة لفنه، غير أن فيرتوف لم يكتف بتصويز أشياء الواقع بل تحليله، واستطاع بموهبته الكبيرة ووعيه الفكرى أن يطوّر مواقفه الفيلمية والنظرية فى مواجهة نظريات الفيلم الروائى، انطلاقاً من طبيعة العلاقة الوثيقة بين الفيلم والواقع، وكانت غايته الأساس تغليب الفيلم التسجيلى على الفيلم الروائى، ورفع مكانة إنتاجه وصنعه بموازاة انتشار إنتاج الفيلم الروائى وصنعه، واستطاع باستمرار تجاوز منهجية إعادة تسجيل العالم المرئى الخارجى، ليخلق صورة فلسفية للعالم، ويبتكر شاعريته، ومثلما عُد فلاهرتى الأب الروحى للفيلم التسجيلى ذى الرؤية الإنسانية فى العالم، عُد فيرتوف المؤسس الحقيقى للسينما التحريضية الثورية فى العالم، الذى لا تزال بياناته البصرية وإرثه السينمائى يجدان تأثيرهما فى السينمائيين فى العالم فى كل أوقات الماضى والحاضر.

كان فضل فيرتوف الأساسى اكتشاف وتطوير وسائل التعبير السينمائية، خاصة المونتاج الذى تم التعامل معه فى البداية، على أنه أهم وسيلة تعبير فى السينما، فالمادة

المصورة تأتى من كونها موجودة أصلاً فى الواقع،لكن موضوعية الواقع نفسها تأتى من التحليل العلمى، أى من الربط الجدلى من التطابق بين نتيجتها الفكرية وبين الأحداث المصورة وظواهرها: علينا ألا نكتفى بتصوير مقاطع من الحقيقة، بل أن نربطها وننظمها لكى نصل إلى الحقيقة، ولم يكن هدف فيرتوف تسجيل الواقع الحى فقط، بل كانت وسيلته الوصول بشاعرية الفكرة العامة عن طريق الواقع. ومع كل أهمية حققها فلاهرتى وغريرسون، إلا أن فيرتوف صنع فيلماً تسجيليا ثوريا فى مضمونه وشكله ولم يكتف بنشر نظرية إنما حقق مبادئها فى أفلامه.

يعقب المخرج حان روش: " جميعنا يبحث عن وسائل تعبير جديدة وعندما نكتشفها نكتشف أن فيرتوف استعملها بعبقرية أخاذة فى زمنه. يضع الفرنسى كريس ماركير، وهو واحد من كبار التسجيلين فى العالم، معادلة فريدة: الكلمات تصبح مساوية للصور الأفكار تصبح مساوية للحقائق الفن يتساوى مع الحياة كيف يُسمى هذا كله باللغة الروسية يسمى ببساطة: دزيغا فيرتوف!

هناك من شبه أفلام بودوفكين بالأغنية، وأفلام إيزنشتين بالصرخة، يبقى أن نقول إن أفلام فيرتوف هى صرخة مُغنّاة.

## ٢. الهولندى الطائر

يعُد روبرت فلاهرتى أسطورة فى تاريخ السينما التسجيلية، إلا أن هناك أسطورة أخرى، هى أسطورة الهولندى الطائر: يورى إيفنز. لقد توقف فلاهرتى فى أفلامه عند مواجهة الطبيعة فى بقاع نائية، كان الناس يناضلون فيها من أجل لقمة العيش، أما "الهولندى الطائر" فقد واجه المجتمع وناصر حرية الناس ودافع عنهم بسلاح الكاميرا، وأصبح مواطناً عالمياً، أتقن لغات عديدة وصَوَّر فى أغلب بقاع الأرض:

يجب
كتابة قصيدة
عن طير لا يملك سوى جناحين
وأيضاً قصيدة
عن طائر هولندى لا يكف عن الطيران
قصيدة
عن طائر لا يعرف أحد أين يحط:

أفى آسيا أم فى أمريكا
أفى روما أم فى موسكو
أفى سانتياغو أم فى باريس؟

هذه القصيدة كتبها الشاعر الروسى يفتوشنكو، حينما قاده الطريق والتقى فى كوبا بإيفنز.

البرازيلى كافالكانتى أعلن: لم يعد المعلم فلاهرتى بيننا، وبقوة شخصيته ارتقى أخيراً صانع أفلام تسجيلية إلى مستوى أربعة كبار فى السينما: شابلن وغرفث وإيزنشتين وشتروهايم.

من يصبح بعد فلاهرتى مايسترو الفيلم التسجيلى ؟ إنه، دون شك، يورى إيفنز.

فى "الأرض الإسبانية" سجل إيفنز للعالم شهادة إنسانية عن مآسى الحرب الأهلية فى إسبانيا فى أواخر الثلاثينيات. وقتذاك كان همنغواى مراسلاً فى إسبانيا وشارك يورى إيفنز فى الفيلم وكتب تعليقه:

كان الموت يجىء فى الأمس، حينما يكون المرء مريضاً أو طاعناً فى السن، ويجىء الموت اليوم، براقاً كالفضة، إلى جميع ناس هذه القرية، الذين،عبثاً، يهربون منه إلى لا مكان!

يكتب صاحب رواية "لمن تقرع الأجراس": "عملنا معاً فى فيلم "الأرض الإسبانية" وحينما أتذكر كيف صُور الفيلم، ؛ أتذكر كيف امتلأ كل جزء منه بالعرق وبالعطش وبالرمل أيضاً. كل ذلك نرى قليلاً منه فى الفيلم.

إيفنز ليس مخرجاً موهوباً فقط انه شاعر أيضاً، والنتيجة: تاريخ كُتب بأسلوب لم يره أحد من قبل. "الأرض الإسبانية" هو تاريخ للناس على هذه الأرض وفى هذا الزمن، لأنه تاريخ صور ما كنا نراه بأمانة، ووثق ما رأيناه بأمانة. فيلم غير مريح، وبرهان على أن الفن يمكن أن يصير فيلماً وفى الوقت نفسه يكون حقيقياً.

حينما قلده جورج أمادو جائزة السلام العالمى فى هلسنكى فى العام ١٩٥٥ قال:

من دواعى سرورى أن يتسنى لى تقليدك أيها العزيز إيفنز وسام السلام ،فحينما تم اختيارى لأمنحك هذه الجائزة،اعتقد رئيس لجنة التحكيم أن يسلمك إياها إنسان ينتمى إلى شعب مضطهد، يناضل ببسالة وصمود من أجل حريته، لأنها تتوج عملك ويمنحك إياها ممثلو شعوب الأرض.

فى جملة مقتضبة يعرِّف المخرج الروسى الكبير يوتكوفيتش أفلام إيفنز: إنها حصيلة تركيب فنى من ما هو شعرىٌ ووجدانى والتزام اجتماعى.

يكتب إيفنز: يعنينى أنا الفنان أن أصور التفاح لكى يبدو جميلاً وشهياً. وفى صورة مُكونة كما تظهر فى لوحة لسيزان. هل هذا يكفى؟ لا! أريد أن أريها مستعملة، وان الناس

من زرعها وأثمرها، أن الفاكهة والخضرة ضرورية لحاجة الناس اليومية، وأنها أصبحت سلعة، وأنا لم يعد يمكنني أن أرسمها كما رسمها سيزان.

**٣. عودة الأسطورة**

البرنامج المهم في مهرجان ليبزغ الثاني والخمسين الحالي، هو برنامج يوريس إيفنز الاستعادي الشامل، بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيله! و سبق للأرشيف السينمائي الحكومي في ألمانيا الديمقراطية أن نظم له برنامجاً خاصاً في العام ١٩٦٣ بمناسبة عيد ميلاده الخامس والستين، وذلك بعد انتشار شهرته كفنان يساري أخرج مجموعة من الأفلام بدأها بفيلميه التجريبيين "جسر" ١٩٢٨. و"مطر" ١٩٢٩، وتابعهما في أفلام اجتماعية وسياسية عن الصراع الطبقي وعن الحروب في العالم. وذاعت شهرته أكثر في فيلم "الأرض الإسبانية" ١٩٣٧ الذي صوره في جبهات الحرب الأهلية مع أرنست همنغواي وسجل فيه الحياة اليومية للمواطنين الإسبان في ظل الحرب القاسية.

وقبل أن يقيم إيفنز علاقته التاريخية المميزة، المليئة بالكر والفر ، مع المهرجان، الذي حضره أولاً في العام ١٩٥٦ وعرض فيه فيلمه الجميل"نهر السين يلتقي بباريس"، الذي أثار نقاشاً حاداً في أوساط السينمائيين من الدول الاشتراكية، لأنهم اعتقدوا أن إيفنز قد بدأ يغادر موقعه النضالي في الثورة العالمية، ويتخلى عن التزامه بالدفاع عن الحرية وكرامة الإنسان، لكن إيفنز، دافع أيضاً عن فيلمه، وصرح بأن المهم أن يصنع السينمائي أفلامه بقلب حار ويختار مواضيعه بشجاعة.

يوريس إيفنز شاعر وسياسي، بدأ حياته بصنع أفلام تجريبية عن مواضيع سينمائية يتغنى فيها بالحركة، التي تدور حول جسر أو التي يراقبها، إيقاعياً، في يوم ممطر، ومع أنه أدان التجريبية الشكلية لذاتها، إلا انه لم يتخلَّ عن شاعريته، حتى في أهم أعماله الاجتماعية والسياسية، وحاول، باستمرار، ربط التعبير عن الاجتماعي بالشاعري. ولنذكر كيف أن إيفنز صنع فيلمه العظيم "أغنية الأنهار" بالتعاون مع الموسيقي شوستاكافيتش وبرتولت بريشت. كما أنه صور فيلمه الشاعري " نهر السين يلتقي بباريس" عن فكرة لجورج سادول وتعليق للشاعر جاك بريفيير، كذلك صور فيلم "ميسترال" عن الريح في جنوب فرنسا بالأسود والأبيض، وحوَّل صوره إلى الألوان وأنهاها في قياس السينما سكوب. وقبل وفاته بعام، وكان قد بلغ عامه التسعين، أخرج "حكاية حول الريح" فيلماً عن الريح وعن السينما، التي تدخل معه ومع أبطاله في عالم الصين، عالم من الخرافة والأساطير والشعر.

عُمْر مهرجان ليبزغ الحالي اثنان وخمسون عاماً، وعمر برامجه الاستعادية خمسون عاماً، خصصت لأهم المخرجين التسجيليين العظام ولأهم التيارات السينمائية العالمية. بمعنى آخر: لا يمكن للسينما التسجيلية أن تتابع مسيرتها وتطوِّر من تجاربها التعبيرية عن قضايا الناس والمجتمع فى عالمنا المعقد، دون أن ترتبط بتراثها العريق وتتعرف على تجارب روادها. من هنا تزامنت تجربة المهرجان مع تجربة الأرشيف، أحدهما يرفد الآخر: الأفلام العظيمة تذهب إلى الأرشيف وتحفظ فيه. والأرشيف يعيد عرضها وينظمها لأجيال السينمائيين والمشاهدين بعد حين.

سبق وأن اصدر الأرشيف الألمانى الحكومى كتاباً عن يورى إيفنز بمناسبة تكريمه الأول، وأصدر الأرشيف الاتحادى، بمناسبة تكريمه الحالى، كراساً جديداً بعنوان "تفليم المُحال".وفى حفل افتتاح البرنامج أنجزت دار "ميديا خالص" الألمانية إصدار عشرين فيلماً من أفلامه المهمة على أشرطة د.ف.د مع كتيب عن حياته وأعماله.

**٤. سينمائى من كوكب آخر**

يعد كريس ماركير، حتى بالنسبة إلى زملائه، شخصيةً محيرّة. فبالنسبة إلى باول بافيوت يعده رائداً للناس فى القرن الواحد والعشرين، وكأنه كائن جاء من كوكب آخر. ويوافقه الرأى الآن رينيه بشكل مطلق، لأنه يرى ماركير: "نمطٌ من ناس القرن الحادى والعشرين (...) وبوسعنا أن نقول، أن منهج ليوناردو دافنشى هو نفسه منهج كريس ماركير". ويراه روبرت لابوياد واحداً من ناس عصر النهضة، بينما تجد أغنيس فاردا، أن ولعه بالمغامرة والاكتشافات والمواجهات يجعل من السينما، التى يصنعها، سينما تعليمية، بكل ما تحمل الكلمة من معنى. وبإمكاننا، يقول هنرى ميشو: "أن نقوّض السوربون، ليحل محلها كريس ماركير".

فمن هو كريس ماركير حقاً؟

إنه صحفى وناقد سينمائى ومصور فوتوغرافى ومختص بخدع فيلمية وروائى وكاتب مقالات، والسينما بالنسبة إليه مجرد ماسورة لغوية، واحدة من وسائل التعبير المفضلة فى بناء المشهد الفيلمى أو تدوينه على الورق.

إنه ماركسى- لينينى لا يكل ولا يتعب، يعيد النظر بقناعاته كل يوم. إنه محاور ساخر، يعنيه التعليق، أكثر مما تعنيه الصورة، خصوصاً إذا كان التعبير عن المعنى غير مألوف.

إنه ينتمى، كما يكتب أندريه بازان، إلى ذلك الجيل الجديد، من المؤلفين الذين يعتقدون بأن زمن الصورة قد جاء حقاً، لكن دون التضحية بأهمية اللغة(...) يهمه التعليق، لكن ليس كعنصر يضاف إلى الصورة، إنما كمكون أساس للصورة.

ولعله حقق نبوءة بازان فى فيلمه "مايو الجميل/ ١٩٦٢ الذى أثار زوبعة من الجدل ونال عليه الجائزة الذهبية فى مهرجان لايبزغ فى العام ١٩٦٢ ومن أفلامه المهمة "تحيا كوبا١٩٦١/"، "بعيداً عن فيتنام١٩٦٧/"، "قطار النصر"، "الجهة السادسة للبنتاغون"، "رسالة من سيبيريا" ومعركة الملايين العشرة.

يبقى أن نعرف ما هى سلون؟ هى سين. لام. واو. نون. تعنى باللغة الروسية: فيل وتعنى كلمة مختصرة، طبعاً، "جمعية تنفيذ أعمال جديدة". وهى ليست مؤسسة إنتاج، إنما أداة عمل، تصنع بوساطتها الأفلام التى لا يحق لها أن توجد! وإن المعلومات التى تنشرها أفلام "سلون" لا يمكن سماعها فى الراديو ولا مشاهدتها فى التلفزيون. ومن أعمالها "بعيدا عن فيتنام"، الفيلم الذى شارك فى صنعه مجموعة من المخرجين منهم غودار وآلان رينيه ويورى ايفنز وأيضا ماركير.

قدر أفلام ماركير أنها لم تصنع لتعرض فى الصالات التجارية! وهنا يمكن أن يطرح السؤال التالى: من يشاهد هذه الأفلام؟ وما مدى تأثيرها على الجمهور؟

في الغالب لا تعرض هذه الأفلام فى الصالات التجارية إلا فيما ندر، ولا يتناولها الحديث، على العكس من ذلك تعرض فى المجال غير التجارى فى اجتماعات نقابية فى تجمعات عمالية وغيرها. وتنتج سلون أفلامها بكلفة قليلة بحيث يستطيع مردودها أن يغطى كلفتها، لكنها إذا ما أرادت أن تنتج أفلاما جديدة، وهو أمر ضرورى، فعليها أن تجد مصادر مالية جديدة بغض النظر عن كلفة إنتاج أفلامها القليلة.

وأكبر مردود من أفلام سلون نحو ٩٠٪ يأتيها من العروض فى محطات التليفزيون الأجنبية، وعشرة بالمائة يأتيها من العروض التجارية فى هولندا وفرنسا، كما اخذت بعض أفلامها لتوزعها شركة "الفيلم الآخر".

## ٥. حينما ترى غيمة جميلة صورها

(١)

جئت لأول مرة إلى لايبزغ فى العام ١٩٦٤ والتقيت فى المهرجان بزوجة فلاهرتى وابنتها وغريرسون وبول روثا ويورى إيفنز _لقاء غير عادى حقاً. وقتها كنا قد وجدنا، بينبيكر والإخوة مايزلز وأنا وآخرون، إمكانية صنع أفلام بطريقة مختلفة تماماً: كاميرا محمولة هادئة ومتحركة مع صوت ممتاز مباشر دون سلك(كبل) كهربائى. وهى كاميرا صوت طورناها. خفيفة الوزن ميتشل ٣٥ مم، وزنها ٦٠-٧٠ نصف كيلو جرام، وحامل كاميرا ثلاثية خفيفة. إضافة إلى أجهزة صوت بوزن ٨٠ نصف كيلو جرام. وخلال عشر

دقائق يستطيع المرء تغيير علبة الفيلم تقريباً، أمر غير مألوف في صنع الأفلام التسجيلية خصوصاً وان الكاميرا ١٦ مم كانت بوزن ٢٥ نصف كيلو غرام! وكان في وسع شخصين فقط أن يتحركا ويصورا حتى حفلة رقص.

عملتُ مع فلاهرتي، كان يصور بكاميرا ٣٥ مم وحامل كاميرا ثلاثي ثابت. كان محافظاً لا يستغني عن الحامل حين يصور، لكن كاميرته كانت صغيرة. فقط في العام ١٩٦٠ تخلينا عن التصوير بالحامل.

وشيئاً فشيئاً لاحظنا وجود مشاكل أخرى، خاصة مشكلة التمويل، لان صنع الأفلام أخذ يصبح غالياً باستمرار. وآخر مرة صورت فيلمي " "في العام ١٩٨٠، حين أصبحت كلفة معمل التحميض والطبع واستديو الصوت وكل بقية (الكراكيب) غالية تماماً.

وكنت مهووساً بالبحث عن فكرة صنع أفلام بشكل أرخص جداً لأني تعبت من البحث عن المال والاستجداء. وخطرت لي فكرة أن أحاول تحويل ما نصوره على ١٦ مم إلى سوبر ٨ مم، ونجحتُ في ذلك لمدة أربع سنوات.

علمني فلاهرتي أن أصور كل شيء، وكان يقول لي، حينما ترى غيمة جميلة صورها حتى وإن كنت تعتقد أنها لن تنفعك في الفيلم. كل شيء جميل تحبه وما يسحرك صوِّره! لقد تجولنا لمدة سنتين في فرنسا، وكنا نحمل معنا كاميرتنا الخفيفة دائماً، حتى حينما نذهب لشراء الحليب في الصباح.

كان كل لقاء نصوِّره مقطعا واحدا "سكوينس" وكنا نطلب من أصدقائنا أن يأكلوا بيضة مسلوقة ونصورهم. ولم أر أبداً شخصين يأكلان البيضة بنفس الطريقة، ياله من موضوع مثير!. حينما نقرأ رحلات غوليفر: تنفجر الحرب بين الذين يقشرون البيضة من رأسها والذين يقشرون البيضة من طرفها الآخر. ولم أكن أتصور كيفية البدء بتقشير البيضة من الرأس. لكن هكذا تسير الأمور في الحرب، والألمان طبعاً يقشرون البيضة في الغالب بالسكين.

فلاهرتي اكتشف "السكوينس" وكثيرون منا لا يعرفون ما هو السكوينس. لا يوجد في الأفلام التسجيلية التلفزيونية سوى كلمات... كلمات... كلمات. ومنطق الصور صفر. إن السكوينس هو حكاية تسرد خاصة بالصور. والأمر هنا يختلف عن السكوينس في الفيلم الروائي، الذي يشكل وحدة من شيئين لا يجتمعان أبداً، لكنهما ينسجمان.

ويوجد عند فلاهرتي في "فيلم نانوك من الشمال" سكوينس رائع: بناء الأغلوس الذي لا يتوقف عند البناء، إنما عند الأم والطفل والصبي الذي يلعب بالقرب وحتى الكلب، كل ذلك مع عملية بناء الأغلوس. وهكذا علمني فلاهرتي أن المرء لا يستطيع أن يتعلم تصوير "السكوينس" إنما عليه أن يخترع شكل سرد الحكاية في كل مرة.

## (٢)

ينتمى الفرنسى كريس ماركير، حسب أندريه بازان، إلى جيل السينمائيين المؤلفين الجديد الذى اعتقد بأن زمن الصورة قد جاء حقاً، لكن دون التضحية بأهمية اللغة، يهمه التعليق، لكن لا كعنصر يضاف إلى الصورة، إنما كمكوّن أساسى للصورة.. ويضع ماركير لنفسه، معادلة فريدة: الكلمات تصبح مساوية للصور والأفكار تصبح مساوية للحقائق و الفن يتساوى مع الحياة . كيف يُسمى هذا كله باللغة الروسية ؟ يسمى ببساطة: دزيغا فيرتوف! ورغم تأثره المُعلن بفيرتوف، إلا انه اثر أيضا بمنهجه وأسلوبه فى صنع الأفلام التسجيلية على سينمائيين فى العالم كثيرين.

شارك كريس ماركير فى المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال الألمانى لفرنسا فى فترة الحرب العالمية الثانية. درس الفلسفة عند سارتر وأخرج بمعية آلان رينيه فيلم "التماثيل تموت أيضا" عام ١٩٥٣ عن سرقة الأوروبيين للفن فى إفريقيا ويعد أول فيلم مناهض للاستعمار.عمل مع جان لوك غودار وكتب دراسة مُميَّزة عن فيلم هتشكوك الدوار واوجد "الفيلم المقالة" الجوال الذى يتميز فيه التعليق بإثارة الفضول حول نوع من تفاصيل مفضلة، يصاحبها التحليل الجاد: تتابع من شظايا صور، مصنوعة سينمائيا من أشرطة فيلمية طويلة، يصاحبها تعليق ماركير الفلسفى الخاص والمميَّز.

يرى الان رينيه فى ماركيز أنه: "نمط من ناس القرن الحادى والعشرين. وأنه، كما يصفه السينمائى الفرنسى باول بافيوت، يشبه كائنا جاء من كوكب آخر، وإذا ما أراد المرء أن يسميه بكلمة واحدة فهو "الطيار" سافر الى سيبيريا وكوبا وتشيلى والصين واليابان. مع أنه يعد واحدا من كبار التسجيلين فى العالم، إلا أنه وصف فى معرض"وداعا من السينما"الذى أقيم من سنوات تكريما لمجموع أعماله فى زيوريخ، كمؤلف وناشط ومخرج وناقد وفوتوغراف وشاعر وناشر وصانع أعلام.

ولعله حقق نبوءة بازان فى فيلمه "مايو الجميل/ ١٩٦٢" الذى أثار زوبعة من الجدل ونال عليه الجائزة الذهبية فى مهرجان لايبزغ فى العام قال عنه حينئذ: لم تكن حميمية الفيلم لتنشأ لولا عدم الاستغناء الكلى عن الإضاءة أثناء التصوير ولولا استعمال كاميرا خفيفة غاب دورها المتطفل فى المقابلات. ويضيف: هناك اتجاه فى تطور الفيلم التسجيلى وهو تسجيل الواقع لا لاختيار مظاهره وفقا لتصورات مسبقة هناك طريقتان فى مقولة السينما التسجيلية واحدة تحدد مسبقا كيف يمكن أن تسجل الواقع كما هو، وقد يكون أصحابها مخطئون، وأخرى تتصرف بتواضع إزاء الواقع كما هو حقا. وبالنسبة لى نتج فيلمى من تركيبة هذين الطريقتين.

ارتبط كمخرج بعلاقة مميزة مع المخرج اليابانى كيراساوا والروسى تاركوفسكى وصنع لهما صورة تحية سينمائية: "ا.ك" ١٩٨٨ يوم واحد فى حياة اندريه ارسينهفيش ٢٠٠٠. ومن أفلامه المهمة "تحيا كوبا١٩٦١/"، "بعيداً عن فيتنام١٩٦٧/"، "قطار النصر"، "الجهة السادسة للبنتاجون"، "رسالة من سيبيريا" ومعركة العشرة ملايين.

صانع المقابلات العظيم لم يحب أنْ يعطى مقابلة لأحد، ومصور صور الناس المدهشة، لم يحب أنْ يُصوره أحد. وعندما ظهر فى فيلم فيم فندر "طوكيو- جى" وفى فيلم اغنس فاردا "شواطئ اغنيس" خبأ وجهه تحت قناع قطة. وكأنه أراد لنا أن نعرف سينما خلفها على كوكبنا الأرضى ليرحل، بعدئذ، دون أن نعرف عنه، فى العلن الشىء الكثير.

## ٦. من الإنترنت إلى المطبعة

فى الأول من كانون الثانى/يناير ٢٠٠٧ انطلقت إشارة البث الأولى لقناة "الجزيرة الوثائقية"، التى أسست فى بداية عام ٢٠٠٩ مجلتها الوثائقية الإلكترونية، وأخذت تستقطب نخبة من النقاد والسينمائيين وتنشر دراساتهم وأبحاثهم. وفى مطلع العام الجارى، بادرت فى إعداد مجموعة الدراسات وطبعتها فى كتاب قام بتنسيق موضوعاته حسن مرزوقى. تجربة نادرة يحصل فيها نقل كتابات مدروسة حول منهج الفيلم الوثائقى وأساليبه، من مجلة إنترنت إلكترونية إلى صفحات كتاب مطبوع!

يتضمن الباب الأول دراستين نظريتين، كتب الأولى قيس الزبيدى حول "الإيمان بالواقع ضد الإيمان بالصورة"، وتوقف فيها عند نظرية سيغفريد كراكاور، الذى وجد فى السينما امتداداً لطبيعة صورة فوتوغرافية، تُحنِّط زمن الأشياء والناس، بينما تتجاوز الصورة السينمائية تحنيط الزمن وتقوم بطباعته وإعادة بث الحياة فيه. أما أندريه بازان فيجد أن الواقع لا يساوى الفن، لكن الجمالية التى يخلقها الفن لا تنفصل عن الواقع. وحول الوثيقة والحقيقة، كتب الدراسة الثانية سيد سعيد، وبين فيها كيف أن الحقيقة لا تلتصق، بالضرورة، بالواقع، لكنها ترتبط بتوسيع رؤيتنا للواقع وتكشف أبعاده الكامنة. أما حول تبيان ما هو كامن وغائب فيه، فإنه لن يتم إلا بشرط "أن نعرف ما الواقع، وإلى أى جانب منه ننحاز؟".

ويضم الباب الثانى خمس دراسات حول مدارس واتجاهات الفيلم الوثائقى، من بينها عرض لكتاب "صناعة الفيلم الوثائقى" لبارى هاب، أعده ناصر ونوس، وهو دليل عملى، يشرح فيه بشكل تعليمى مفصّل، مراحل تنفيذه الثلاث: مرحلة ما قبل إنتاجه، ومرحلة تصويره، ومرحلة مونتاجه.

وحول إشكالية الفيلم الروائى والتسجيلى، يضم الباب الثالث أربع دراسات، من بينها ما يكتبه عارف حجاوى بأسلوب طريف: "القصة أجمل من الواقع وأكمل وأكثر سلاسة ومنطقية، أحداثها مرتبة ترتيباً يساعد على التلذذ بالاستماع إليها، والوثائقى يستعين بالقصة كى يُسلِّى، ويزداد اعتماده عليها فيزوِّر، وهو يجد أن تسلل التليفزيونيين إلى ميدان الوثائقى، جعله تحت رحمة ما سمى الدوك-دراما، المصطلح الذى يجمع الملح والسكر ويجعل الشراب مريئاً!

وتأتى فى الباب الرابع ثلاث دراسات حول ,وهم الموضوعية"، يحاور فى واحدة منها أحمد أبو غاية بعض المخرجين العرب، من بينهم أحمد المعنونى، وجان شمعون، وميشيل خليفى، ويحاول كل محاور منهم أن يفسر مفهومه للفيلم الوثائقى، وضمن أى رؤية يصنعه.

حول فيلم "وقائع الزمن الضائع"، نقرأ فى الباب الخامس دراسة لأمير العمرى عن اكتشاف عملية بحث يجريها المخرج القليوبى، ويبرهن فيها كيف أن المخرج محمد بيومى، هو الرائد الحقيقى للسينما المصرية، لأنه أخرج الأشرطة الوثائقية الأولى، ولأنه أخرج فى العام ١٩٢٣ فيلمه الروائى القصير "برسوم يبحث عن وظيفة"، الذى نكتشف للمرة الأولى، أنه الفيلم الروائى الأول فى مسيرة السينما المصرية.

فى مقدمة كتاب "الفيلم الوثائقى: قضايا وإشكالات"، يقول المخرج الكبير توفيق صالح، إنه أمام كتاب مهم، يُوصى بقراءته ودراسته، لأنه كتاب مستقبلى، يضم فى طياته موجزاً لمجموعة من الكتب التأسيسية،. ويجد أن دراسته مهمة لكل من يعنى بالفيلم الوثائقى أو يتخصص فيه.

## ٧. مقاربات جدلية

احتفت الجزيرة الوثائقية فى مهرجان الجزيرة السينمائى التسجيلى السابع، الذى تقيمه الجزيرة الإخبارية، بإصدار كتابها الثانى " الفيلم الوثائقى: مقاربات جدلية" الذى جاء كما الكتاب الأول كنتاج لكتابات مجموعة من الباحثين فى مجلة- الجزيرة الوثائقية الإلكترونية على مدى عام كامل ,ونظمت بهذه المناسبة ندوة على هامش المهرجان عن "التيارات السينمائية التسجيلية" قدمها قيس الزبيدى وندوة ثانية شارك فيها مدير قناة الجزيرة الوثائقية أحمد محفوظ ومنسق الكتاب حسن مرزوقى، وتحدث فيها الروائى والباحث الوثائقى، انطلاقاً من موضوعات الكتاب ومحاوره الثلاثة، عن أهمية توثيق الزمن

الماضى القريب والبعيد والأبعد وجهود حفظه فى الوسائط المختلفة الأدبية والسينمائية. والدكتور نفسه كتب مقدمة الكتاب الثانى.

يتألف الكتاب من محاور أربعة أولها حول "جدلية الجمالى والإيديولوجى"، وثانيها حول جدلية "العلم والفن"، وثالثها حول "الوثائقى والعولمة"، ورابعها حول "هوامش الفيلم الوثائقى". وتلقى دراسات محاور الكتاب وبحوثه المعمقة أضواء قوية على التسجيلى/الوثائقى الذى بدأ يتطور عربياً وينتشر مع فورة البث التلفزيونى الفضائى وتعدد قنواته بحيث أصبحت المهرجانات تخصص لمناهجه وتياراته وسبل صناعته ندوات وورشات عمل، خصوصاً بعد أن أسست الجزيرة من أكثر من أربع سنوات فضائية تعنى بالفيلم الوثائقى وتبرمج بث أفلامه العالمية وتقوم بتخطيط إنتاجه العربى

لا تزال أهمية السينما كونها اخترعت لإعداد نسخة طبق الأصل عن الحياة، وكما هو الحال فى كل وسائل التعبير الفنية، تكون العلاقة الحاسمة فى أي من الفنون هى قضية رصد "موضوع" الواقع فنياً عبر رؤية "ذات" تستقى صور موضوعها من الحياة وتعيد خلقها وفقاً لتصورها الخاص. من هنا يأتى تلاعب الأيديولوجيا وتأثيرها فى رسم صورة الواقع فى السينما الوثائقية من طبيعة العلاقة بين ثلاثة مكونات أساسية هى: التصور والصورة والوسيط: التصور: أداة فكرية تولِّد مخيالها الخاص وتحدد علاقة الصورة بالواقع من حيث هى علاقة بين ذات مُتصورة وموضوع مُصور، بينما يحدد الوسيط عملية تسجيل مواضيعه من الواقع المادى، إما بالاتساق أو بالتعارض مع طبيعته "الواقعية".

وقد سبق للناقدة أنيه كون أن عالجت فى مجلة الشاشة الإنكليزية مسالة التصور والصورة عبر الوسيط وحددتها فى اتجاهين، أولهما ما سمته: الكاميرا-أنا، والثانى ما سمته الكاميرا-عين، وعنت فى الأول تدخل الذات بقوة وحضورها فى تشكيل الموضوع ومغزاه، وأعادته إلى ذات الفنان" بينما عنت فى الاتجاه الثانى حضور الموضوع القوى وأعادته، بهذا القدر أو ذاك، إلى غياب ذات الفنان.

ولأول مرة نرى على شاشة الفضائيات حضوراً لصور حركة تغيير واحتجاجات ثورية تشهدها منطقتنا العربية، استطاعت أن تسقط أنظمة وتستمر فى إسقاط أنظمة أخرى، دون أن نعرف، أو يهمنا حتى أن نعرف من هى الذات التى صورتها، فقط نعرف أنها صور سجلها وسيط هاتف نقال، أثناء ما كانت ذات حامله تلتحق بالجماهير، وتغيب فى ذوات جماهير الشعب، ولم يكن هدفها سوى حضور وبث صور تنتصر للثورة الشعبية، التى تستمر وتنتشر فى أرجاء الوطن العربى.

## ٨. البحث عن نظرية

احتفت الجزيرة الوثائقية فى مهرجان الجزيرة السينمائى التسجيلى الثامن، الذى أقيم من ١٩ إلى ٢٢ نيسان ٢٠١٢، بإصدار الكتاب الثالث «الفيلم الوثائقى العربى.. محاولة فى التأسيس»، الذى تسنت لى كتابة مقدمته، والكتاب يتألف من محاور أربعة: الأول للفيلم الوثائقىّ العربىّ: محاولة فى النّشأة والبدايات. والثانى بعنوان «تجارب وثائقيّة عربيّة». وجاء الثالث بعنوان «نحو نظريّة نقديّة للفيلم الوثائقى»، وحمل الرابع عنوان «آفاق بحثيّة فى الوثائقىّ والتّوثيق العربى». وتأتى أهمية دراساته الـ٢٥ من أن مؤلفيه يعودون فى أبحاثهم إلى مراجع أكاديمية عربية وعالمية يتجاوز عددها الـ١٦٠ مصدراً، وهو ما يُقيم وشائج الصلة بين آرائهم المختلفة، وبين آراء باحثين ومؤلفين عالميين، وتضع دراساتهم أمام تجارب الجيل الجديد من السينمائيين كنزاً من المعارف، قد تستعمل معادنه الذهبية فى النظرية، وقد تستعمل معادنه الفضية فى الممارسة؟

تنطلق المفاهيم النظرية الحديثة من منهجية حديثة حول أهداف الفيلم الوثائقى الأساسية، التى تستند إلى تنوع أنماطه وتكشف إمكانات متنوعة ومختلطة لصنعه، دون أن تتنكر لتياراته الكلاسيكية بل تضيف إلى تنوعه تصنيفات لأربعة تيارات هى ١- التسجيل والكشف والحفظ و٢- الإقناع أو التشجيع و٣- التحليل أو الاستنطاق و٤- التعبير

هناك من يقترح أيضاً تصنيف الفيلم الوثائقى بستة تيارات أخرى، ويعتمد مخططاً ثبتّه الباحث المخضرم بيل نيكولس فى كتابه «مقدمة فى الفيلم التسجيلى»، من دون أن يُعنىَ بإرجاع أنواعه وأنماطه إلى شجرة «عائلية» واحدة، بل يقترح الكيفية التى تمتلك فيها خواص أنواعه المميزة، وينطلق فى تعريفه لا مما تم إنجازه فى الماضى، بل من مقابلته بما يتم إنجازه فى الحاضر وذلك كالآتى:

١- الوثائقى الشاعرى ٢- الوثائقى الإيضاحى ٣- الوثائقى الرصدى ٤- الوثائقى التشاركى ٥- الوثائقى الانعكاسى ٦- الوثائقى الأدائى.

ولا شك فى أن هذا التصنيف لا يمكنه أن يُلزمَنا بشكل «هجين» شائع يتشكل من أسلوب شكلين أو من أساليب أشكال عدة، تنتمى إلى تيارات فنية مختلفة، بل يمكن أن يتشكل من «أسلوب» واحد يهيمن فى بنيته الفنية على «أساليب» مجاورة متعددة.

تبقى أمامنا إشكالية جديدة لا يمكن تجاوزها إلا عبر عملية استمرارنا فى الوطن العربى، سينمائيين ونقاداً، فى البحث النظرى الجدلى، فى جوهر الفيلم

التسجيلى/الوثائقى وطبيعته، والبحث فى المتغيرات الجديدة التى طرأت على عملية إنتاجه وبثه فى عصر الإلكترونيات.

مع انطلاقة قناة «الجزيرة الوثائقية» فى الأول من كانون الثانى٢٠٠٧، أصبحت الفضائية العربية الأولى للفيلم الوثائقى وبدأت عملية استقطاب نخبة من النقاد والسينمائيين إلى إعداد مجموعة من تلك دراساتهم وأبحاثهم لنشرها فى العدد الأول من مجلتها الوثائقية الالكترونية فى مطلع عام ٢٠٠٩. وبادرت بعد السنة الأولى لإعداد مجموعة من تلك الدراسات وطبعتها فى كتاب صدر فى عام ٢٠١٠. واستمرت من ذلك الوقت تجربة فريدة يتم فيها نقل دراسات وأبحاث من المجلة الإلكترونية لتطبع خلال كل سنة فى كتاب، إذ أصبح لدينا حتى الآن ثلاثة كتب، تبدو كما لو أنها صدرت حقاً عن «مختبر» أبحاث عربى، يسعى لوضع «نظرية» معرفية كاملة ليس فقط لكل من يمارس حرفة السينما، وإنما لكل من يمارس النقد ويشاهد الأفلام،وحتى لكل من ينتجها عربياً.

## ٩. دليل عملى صناعة الأفلام الوثائقية

كتاب "صناعة الأفلام الوثائقية ـ دليل عملى للتخطيط والتصوير والمونتاج"، تأليف بارى هامب، وترجمة ناصر ونوس، هو الكتاب السينمائى الثالث، الذى أصدره "مشروع كلمة للترجمة فى أبو ظبى ٢٠١١ "، وهو يتوجه إلى من "يريد صناعة فيلم وثائقى، لأى دافع كان، خصوصاً لأولئك المهتمين بتسجيل السلوك فى العالم الواقعى، سواء من أجل إنتاج فيلم وثائقى أم من أجل البحث فى أحد المجالات. كما أنه، حسب مؤلفه، ليس كتاباً حول كيفية صناعة أفلام نجنى من ورائها المال، لأن صناعة الفيلم الوثائقى تستغرق وقتاً طويلاً جداً وتتطلب بذل جهد أكبر من أى جهد تبذله فى مشروع آخر تتمتع فيه، ولأن الأفلام الوثائقية (المهمة)، غالباً ما تصبح مهمة مبدئياً عندما يكون هناك شىء ما، يريد شخص ما أن يقوم به، بمنتهى الجماسة".

إن الفيلم وسيلة بصرية، وغايته فى المجال الوثائقى هى عرض أشياء للمشاهد تثير جداله البصرى، وتشير إلى وجهة تقوده إلى دليل للحقيقة، دليل إلى الحقيقة كاملة، ولا شىء سوى الحقيقة. لأنه، أصلا، ينطلق من موقف يتمثل فى أن الحقيقة، التى يروج لها، هى العنصر الجوهرى، الذى يمكن توثيقه وإثباته، خصوصاً فى هذه الأيام التى نشهد فيها سياسة التحزب والخداع والمراوغة.

يتألف محتوى الكتاب من سبعة أبواب تنفتح على تعريف الفيلم الوثائقى وتخطيطه وعرضه وكتابته وتصويره ومرحلة ما بعد إنتاجه، أما الباب السابع فهو مخصص لتسعة ملاحق مفيدة يبدؤها المنظر والباحث التسجيلى المعروف كولن باول بنصيحة تقول "ليست هناك أسرار للنجاح، إنه ناتج عن الاستعداد والعمل الشاق والتعلم من الإخفاق". وأهم هذه الملاحق هو الذى يعرِّف بطاقم عمل الفيلم الوثائقى أى كل من يعمل، وماذا يعمل فى مرحلة الإنتاج ومرحلة ما بعد الإنتاج، من المنتج والمخرج وكاتب السيناريو ومدير التصوير ومهندس الصوت والفيديو، إلى الشيالين والسائقين، إلى المونتير ومؤلف الموسيقى وما هو أيضاً مهم هو الثبت الأخير بالمصطلحات والتعابير الواردة فى الكتاب.

كثير من مخرجى الأفلام الوثائقية، بدلاً من أن يخرجوا لإيجاد الصور التى تظهر للجمهور موضوع الفيلم، يكتفون بعرض مقابلة تلو مقابلة، يتحدث فيها الناس عما يفكرون فيه، أو ماذا يعتقدون، أو ماذا يعرفون، وتلك ليست أفلاما وثائقية بل أفلام "كلامية"، وربما أفضل لو يقال عنها إنها أفلام إذاعية!

يميز الكاتب بين الأفلام الوثائقية الرديئة والأفلام التى ليست وثائقية، ويجد أن الوثائقى الردىء يقوم على معالجة حقيقة شىء ما ولا ينجح فى كشفها، لكنه يبقى فيلماً وثائقياً غير جيد، بينما هناك أنواع أخرى من الأفلام تنتهك حرمة الأراضى الوثائقية، لكننا فى واقع الحال لا يمكن أن نعدَّها أفلاما وثائقية.

بوسعنا حقاً أن نقول عن الكتاب إنه كتاب مهم للغاية، إن قراءته ممتعة بفضل ترجمته الجيدة والسلسة أيضاً، ورغم أنه كتب ليكون دليلاً عملياً لصناعة الفيلم الوثائقى، إضافة إلى تعليمه وتدريسه، إلا أنه فى الوقت نفسه سهل مفيد أيضاً حتى لغير المعنيين بالسينما الوثائقية. فى مقدمة الكتاب الثانية يكتب بارى هامب: "أعتقد أن قوانين روضة الأطفال تصلح مدونة جيدة لأخلاقيات الأفلام الوثائقية: لا تكذب ولا تؤذى الناس".

## الكاتب

*** قيس الزبيدي** (عراقي )

– ولد في بغداد .

– مواطن الماني منذ العام ١٩٩٣ ويقيم في برلين / دمشق

– تخرج من معهد الفيلم العالي في بابلسبرغ / ألمانيا ( دبلوم في المونتاج ١٩٦٤ دبلوم في التصوير ١٩٦٩ وحصل على درجة الاخراج عند كتابة وتصوير ومونتاج فيلمه "في سنوات طيران النورس"

– قام بمونتاج وإخراج مجموعة من الأفلام العربية / الالمانية المانيا ودمشق ولبنان وتونس وفلسطين. وحازت أفلامه على جوائز في مهرجانات عربية ودولية عديدة.

– باحث في نظرية السينما والمونتاج.

*** صدرت له الكتب التالية:**

– "مسرح التغيير" : دراسات في منهج برتولت بريشت الفني. دار ابن رشد. بيروت١٩٨٣ .

– "بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني– نحو درامية جديدة " عن دار قدمس للنشر / دمشق٢٠٠١ .

– "درامية التغيير" عن المسرحي الألماني برتولت بريشت. دار كنعان دمشق ٢٠٠٤ .

– "فلسطين في السينما" مؤسسة الدراسات الفلسطينية. في بيروت. ٢٠٠٦ .

– "المرئي والمسموع في السينما" الفن السابع وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما / دمشق٢٠٠٦ .

- "الوسيط الادبي في السينما" مهرجان أفلام من الإمارات ابو ظبي ٢٠٠٧ .
- مونوغرافيات في نظرية وتاريخ صورة الفيلم" الفن السابع وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما/دمشق ٢٠٠١ .
- شارك في أكثر من ثمانية دراسات نظرية طويلة حول تاريخ ومنهج الفيلم التسجيلي/الوثائقي " في كتب الجزيرة الوثائقية الثلاثة التي صدرت في الأعوام ٢٠١٠ - ٢٠١٢ .

*** بعض الأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة التي أخرجها :**

- بعيدا عن الوطن ١٩٦٩ .
- الزيارة ١٩٧٠ روائي قصير
- شهادة الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب ١٩٧٢ .
- وطن الأسلاك الشائكة ١٩٨٠ .
- فلسطين سجل الشعب ١٩٨٤ .
- "واهب الحرية" ١٩٨٩ .
- "صوت الزمن الصامت" ١٩٩١ .
- مياه قيد الاحتلال(٩)٢٠٠٨ أفلام طويلة
- ألوان ٢٠٠٩ .
- "أكثر من جيران ٢٠٠٩ .

"محكومون بالأمل" ٢٠٠٩ .

"من اسكت الصافرة" ٢٠١٠ .

كتب و اخرج الفيلم الروائي التجريبي الطويل " اليازرلي " عن قصة لحنا مينه عام ١٩٧٤ من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في دمشق .

**صدر مؤخراً فى سلسلة**
**آفاق السينما**

70- سينما الخوف والقلق ............................ أمير العمري
71- سينما الثمانينات.. طريق مفتون بالواقع .................. حسن حداد
72- الصورة السينمائية ................................. سعيد شيمى
73- اليهود والسينما فى مصر والعالم العربى ................. أحمد رأفت بهجت
74- السينما والثورة ................................... وليد رشاد

75

آفاق السينما

يُعد هذا الكتاب نافذة فسيحة نطل من خلالها على الجوانب المختلفة والمتعددة لفن السينما، حيث يطوف بنا المخرج العربى قيس الزبيدى فى دروب هذا الفن المراوغ.

بين دفتى هذا الكتاب سنجد رصدًا نقديًا وفنيًا للعديد من التجارب والظواهر السينمائية فى العالم وكذا سنتعرف على الكتابات التأسيسية التى تلزم لبناء الزاد المعرفى لكل مهتم ومحب لفن السينما.

تصميم الغلاف: د. خالد سرور





www.gocp.gov.eg

الثمن : ثلاثة جنيهات